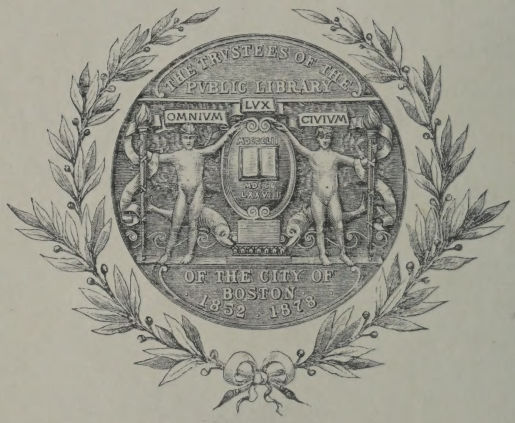
No. Hort. 184


THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Musikalische Essays.

Von

Paul Marsop.

4047.184

Berlin.
Ernst Hofmann & Co.
1899.

8710

Nachdruck verboten.
Übersetzungsrecht vorbehalten.

Jan. 8. 1903
B

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Meinen Eltern

zugeeignet.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

1. Franz Schubert, ein Zukunftscomponist 1

2. Zur Naturgeschichte der Operette. 19

I. Die Entstehung der modernen Operette 19

II. Offenbach und die Wiener Operette 45

III. Vom englischen Singspiel 70

3. Die Aufgaben der deutschen Gesangsbühnen . . 96

4. Schumann's Traumlyrik. Ein Capriccio 133

5. Faustmusik 149

6. Johannes Brahms 184

7. Der Meister des Rococo. 196

8. Hans von Bülow. Ein Charakterbild 215

Vorwort.

Mit den im vorliegenden Bande vereinigten Versuchen möchte der Verfasser etwas dazu beitragen, auf ästhetisch-critischem Gebiete in Deutschland eine Darstellungsart noch mehr heimisch zu machen, die im Auslande seit längerer Zeit fest eingebürgert ist und vornehmlich durch englische Schriftsteller ihre Ausbildung erfahren hat: die des „Essay". Der Essay, das durchgearbeitete litterarische Studienblatt, will sich auf ernster wissenschaftlicher Grundlage, aber in freier, der Natur des behandelten Gegenstandes jedesmal angepaßter Form, über ein politisches, philosophisches, künstlerisches Thema verbreiten. Es fehlte und fehlt ja auch keineswegs an deutschen „Essayisten". Aber die gelehrte, sich in ihrer Haltung gegen das Laienthum fast demonstrativ abschließende Abhandlung einerseits, das mit Ton, Tempo und Charakter der deutschen Sprache nicht sonderlich in Einklang zu bringende Feuilleton andererseits behaupten sich noch immer auf dem ersten Plan des öffentlichen Interesses. Vielleicht darf man dem Essay jetzt eine bessere Zukunft in Aussicht stellen — in Tagen, in welchen Wenige sich mehr Zeit nehmen oder nehmen können, grundlegende Werke gründlich zu lesen, und in denen Viele es bedauern,

daß Wichtiges und Bedeutendes im Depeschenstyl erledigt werden müsse.

Im Besonderen möchte man wünschen, daß der Essay sich eine größere Geltung auf musikcritischem Gebiete gewänne. Dieses wird noch für geraume Zeit das richtige „Versuchsfeld" sein. Das Wort, welches Vischer aussprach: „Die Ästhetik ist noch in den Anfängen" — es steht heute für die Tonkunst noch voll in Kraft. Wer Aufsätze über Themen schreibt, welche auf die bildenden Künste oder das gesprochene Drama Bezug nehmen, kann auf Vorarbeiten fußen, die Jahrhunderte und noch länger zurückreichen. Wer dagegen einen musikästhetischen oder musikhistorischen Stoff behandelt, muß sich heute noch für jeden einzelnen Fall aus Eigenem neues Rüstzeug schmieden.

Die Vortheile, welche es in sich schließt, keine oder so gut wie keine „Litteratur" vor sich zu haben, sollen zwar nicht unterschätzt werden; anderentheils ist aber nichts schwerer, als sich ohne rechte Stütze und Halt zur Selbständigkeit durchzuarbeiten.

Das Zeitmaaß, in welchem die deutsche Musik vorschritt, seitdem sie erst so recht eine Kunst der Öffentlichkeit wurde, war ein derart geschwindes, die Fluthwellen einer musikalischen Übercultur, die in der Gegenwart eine annähernd gleichmäßig durchgeführte ästhetische Allgemeinbildung schon fast zu zerstören drohen, brachen so ungestüm herein, daß die ernsthafte musikalische Critik beim besten Willen mit den Ereignissen noch nicht gleichen Schritt halten konnte. Sie muß sich ihre rechte Unabhängigkeit, sie muß sich ein auf vollkommene Beherrschung des Stoffes und unbeschränkte Freiheit des schriftstellerischen Ausdrucks gegründetes, berechtigtes Selbstgefühl erst noch erkämpfen.

Man mag über das moderne Zeitungswesen denken wie man will: jedenfalls ist es für die Tagescritik, welche ihre Obliegenheiten oft nothgedrungen in Hast und Unruhe erfüllen muß, schwer, wenn nicht unmöglich, Gemeinplätze, Allerwelts-Citate und die Schlager der Parteipolemik gänzlich zu vermeiden. Wer indessen das, was er schreibt, einigermaaßen ausreifen lassen darf, hat zu bedenken, daß die Sprache wie die Farbe, der Stein, der Ton ein Kunstmaterial ist. In ihrer Behandlung kann man sich als Stümper, als Routinier oder auch als etwas Besseres erweisen. Bei jeder litterarischen Arbeit, die nicht für den Tag bestimmt ist, spielen Form und Aufbau dieselbe Rolle wie bei jeder künstlerischen. Die Erstere soll gleichfalls „mit Bedeutung auch gefällig sein". Das Geheimniß alles fruchtbaren schriftstellerischen Wirkens ist darin beschlossen: stets sachlich zu bleiben und stets anschaulich darzulegen.

Der sie vorerst erwartenden Aufgaben würde die Musikcritik wohl um so schneller Herr werden, je mehr sie den Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Künsten und zwischen Kunst- und Culturgeschichte achtsam nachgehen und auch innerhalb des engeren musikalischen Bereiches immer Strömung und Gegenströmung, Entwickelung und Zusammenhang in's Auge fassen und in deutlichem Linienzuge herausheben möchte. Der Zweck der Critik ist: zu erklären und zu klären, aber nicht abzuurtheilen. Ästhetische Generalregeln sind Eselsbrücken für schlechte Critiker und Schlagbäume für gute Künstler. Jedes achtungswerthe oder gar bedeutende Kunstwerk trägt sein Gesetz in sich. Jedes wohlgemeinte, aber in Wesentlichem verfehlte kann sich auch dann nicht weit forthelfen, wenn man ihm nachträglich ein Paar Krücken zurechtschnitzt. Hinwiederum stellt sich das Schlechte, die Kunst Herabwürdigende selbst

außer Gesetz und Recht. Davon nicht zu reden, daß alles peinliche Einschachteln und Zuwägen ein unzulässiger Eingriff in die Befugnisse des denkenden Lesers ist.

In solchem Sinne möchte auch der Verfasser des vorliegenden Buches nicht etwa Ansichten mundgerecht machen oder gar zur Ablehnung und Zustimmung überreden, sondern lediglich versuchen, zu selbständigem Nachprüfen und eigener Urtheilsbildung anzuregen — womöglich zu förderſamem Widerspruch.

Noch ein persönliches Ansuchen. Diejenigen, welchen etwa noch Studien oder Broschüren des Unterzeichneten in den Sinn kommen sollten, die derselbe in früheren Jahren veröffentlichte, werden höflichst gebeten, diese Erinnerungen aus ihrem Gedächtnisse endgültig zu tilgen. Jugendsünden haben ja wohl auch ihre Verjährungsfrist.

Rom, im Herbst 1898.

Paul Marsop.

Franz Schubert,

ein Zukunftscomponist.

Für wen schafft das Genie? Für die Mitwelt, für die Nachwelt? Wenn nur eine abgrenzende Secunde zu bestimmen wäre, in welcher die eine einschläft und die andere erwachend sich die Augen reibt! „Mitwelt" und „Nachwelt" sind just so schwankende, ineinanderfließende Gebilde, wie die „Perioden", in die man Welt-, Kunst- und Culturgeschichte abzutheilen pflegt. Nur Wenigen ist es ja gegeben, im freien Flug der Gedanken die Gefilde der Vergangenheit zu durchmessen; gemeiniglich braucht man Hilfsleitern, auf deren Sprossen man mit größerer oder geringerer Behendigkeit auf- und abklettern kann. Was ist Nachwelt im „wechselnd Weben" der Zeiten? Auf jeden Fall wird ein Musiker, der sich eifrigst darum sorgt, alle Welt und seinen Verleger zufriedenzustellen, lediglich Mitwelts-Componist bleiben. In der Kunst ist nichts verhängnißvoller, als die im Handumdrehen gewonnene Popularität. Je mehr Jahre und Jahrzehnte dagegen ein Meister zu warten hat, bis sich seine Schöpfungen ihrem Gehalte gemäß kräftig auswirken, je weniger ein Ende solch' fruchtbringenden Wirkens überhaupt in Aussicht steht, um so mehr ist er Zukunftskünstler. So Goethe, so Beethoven, deren Einfluß auf das werdende, auf die kommenden Geschlechter sich noch nicht

einmal im Ungefähren absehen läßt — sodaß alles, was bisher zur Würdigung ihres Lebenswerkes geschehen ist, erst als Vorarbeit angesehen werden kann.

Der Eigenwerth der Tondichtungen Franz Schubert's, insonderheit der seiner Gesänge, läßt sich gleichfalls in der Gegenwart erst versuchsweise abschätzen. Denn auch der Genius des deutschen Liedes ist den Heroen der Kunst beizuzählen, deren schöpferische Thätigkeit nicht sowohl seinen Zeitgenossen, als vielmehr späteren Generationen zu Gute kam. In Vielem hat er ein halbes Jahrhundert überflügelt. Fern lag Schubert selbst der Gedanke, daß das Geschick ihn dazu auserkoren hätte, der Kunst neue Bahnen zu weisen; niemals schlug ihn ein bewußter Künstlerstolz in den Nacken. Er sorgte sich nicht darum, seine Mitwelt zu befragen, ob sie fähig und willens wäre, ihm zu folgen. Er wandelte seine Straße in der unangetasteten Herzenseinfalt des weltunkundigen Genies, das die Menschen doch wenigstens in ihrer Mehrzahl für Geistesbrüder hält — des letzten naiven Genies. Da ihm nicht allzuviel frohe Stunden beschieden waren, da das Geschick es ihm nicht vergönnte, Anerkennung und fördernden Zuspruch über den Kreis von Freunden hinaus zu finden, dessen Theilnahme in herzlichem Vertrauen begründet war, hat man auch ihm hinlänglich oft den Jammer- und Entrüstungspsalm von der Undankbarkeit der Mitlebenden nachgesungen. Ist es gerecht, Schubert's engeren Landsleuten die volle Verantwortlichkeit für ihre Unterlassungssünden zuzuweisen? Von jeher begnügte sich die Menge mit dem Fallobst vom Lebensbaume der Künstler. Wie soll auch das Volk ahnen, wo das Genie hinaus will? Genie besitzen heißt: weiter hinaus und tiefer blicken können, als die Anderen. Gälte der Prophet etwas bei seinen Lebzeiten, dann wäre er eben kein Prophet.

Die Wiener um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts behagten sich noch gar zu sehr in den eng eingehegten Gefühlskreisen des süddeutsch-italienischen Rococo, als daß sie die warmblütige Lyrik des Liederkönigs hätten nachempfinden, als daß sie seinem Idealfluge selbst nur mit sympathisch prüfendem Blick hätten folgen können. Wie sollten die Befreiungshymnen einer „Missa Solemnis", einer „Neunten Symphonie" mit ihrer ganzen aufrüttelnden und erschütternden Vollkraft den rechten Wiederhall im Innern von ruheliebenden Bürgern finden, die durch landesväterliche Einsicht abwechselnd um Zollbreiten aufgeklärt oder zurückgehalten wurden, dazu noch gänzlich in einem harmlosen Singspielgeschmack befangen waren und vor Allem gern „was Gut's in Ruhe schmausen mochten"? Sie wären vorbereitet gewesen Schubert's „Prometheus" in sich aufzunehmen, ein unbegreiflich hohes Werk, das mit seinen gigantisch wuchtvollen Tonaccenten, wie mit den himmelanstürmenden Worten der Verse Goethe's in gluthvoller Sprache das Recht der Selbstbestimmung des Individuums predigt? Es verschlug nichts, daß Schubert ein solches Tonstück nicht wie Beethoven aus einer freiheitsdürstenden Seele heraus, getragen von einer über Welten hinweg jauchzenden Begeisterung schuf, sondern niederschrieb, weil es ihm der Gott eingab — ohne die Binde zu lüften, mit der er die Augen all' der Erdenkinder deckt, die keine Beethoven sind. Konnten da die Anderen, die Kleinen, die Mitlebenden auch nur ahnen, daß wieder einmal der Geist der Schöpfung unter ihnen weilte?

Sie verstanden sich nicht einmal darauf, die Schwierigkeiten seiner Begleitungsmusik rein äußerlich zu bemeistern. Mit der grammatikalisch wohlabgemessenen Anschlagskunst der Czerny, mit der Behendigkeit und der gefällig oberflächlichen Anmuth der Kalkbrenner war diesen auf breite

Pedalbehandlung gestellten harmonischen Wagnissen, dieser in leidenschaftlichem Vorstürmen der Empfindung stets neue Gebilde hervorbringenden Rhythmik, diesem romantischen Klanggewebe, das sich mit der Singstimme zu symphonischer Stimmungsmalerei von unerhörter Pracht, Fülle und Großheit verschmolz, allerdings nicht beizukommen. Da wollte es einen Poeten am Clavier, der zugleich orchestrale Phantasie hatte. Ebensowenig ließ sich mit dem harmlosen, auf die Wiedergabe von gutbürgerlich geregelten Durchschnittsgefühlen abgestimmten Ton der braven alten Singschauspieler oder mit Fertigkeiten auf dem Felde wälschen Coloratur-Geflunkers etwas ausrichten, als man vor der Aufgabe stand, die neue declamatorische Cantilene Schubert's, sein ganz in Lyrik getauchtes Recitativ in schön gerundetem und zugleich belebtem und erwärmendem Gesange zur Geltung zu bringen.

Wie viele Jahre mußten verstreichen, bis sich einflußreiche, begeisterte Vorkämpfer, wie viele dann noch, bis sich die rechten Vortragskünstler fanden, die im Stande waren, die Schuld zu begleichen, welche man an Schubert's Andenken abzutragen hatte. Franz Liszt, der des Zaubers mächtig war, aus versteckten Gräbern Rosen und Lorbeeren aufsprießen zu lassen und als Arion des Flügels von überall her, aus italischen wie deutschen Gefilden, eifrig Elemente zusammentrug, um die Verbindung zwischen Canto und Clavier denkbar innigst zu gestalten, schrieb seine Transscriptionen Schubert'scher Lieder. Schon dadurch, daß er, der Gefeierte und Allverehrte, sie öffentlich spielte, erzwang er Aufmerksamkeit für sie; dazu wußte er alles, um das es ihm zu thun war, musikalischen und unmusikalischen Hörern einschmeichelnd und berückend in's Herz zu singen. Seine Übertragungen erschlossen denn zuerst den Kunstfreunden eine Melodik von solch' reifer, melancholischer Süße, von

solch' feinem Ebenmaaß der auf- und niedersteigenden Melismen, wie man sie bis dahin noch nie vernommen hatte. Damit wurde jedoch erst ein bescheiden Theil des Themenschatzes flüssig, den der größte aller Minnesänger aufgehäuft hatte; damit kannte man keineswegs das Schubert'sche Lied. Was Liszt, halb im freien, stets fesselnden Spiel der Laune, halb aus gebotener Rücksicht auf die Natur des Instrumentes, im Einzelnen hinzugefügt oder ausgetauscht hatte, das konnte nur durch seinen Vortrag, nur durch seine in improvisirenden Darstellungen überwältigende Persönlichkeit wieder voll ausgeglichen werden. Und was ist der in weichstem und schmiegsamstem Anschlage den Tasten entlockte Ton gegen den beseelten Klang der Menschenstimme, was sind nachschöpferische Stunden des genialsten Pianisten gegen die überirdischen Harmonieen, welche erklingen, wenn Goethe und Schubert sich vereinen!

In dankenswerther Weise trat der große Anreger Liszt dann auch fernerhin mit der Feder für Schubert, und zwar für den untheilbaren Gesangspoeten ein; seine geistsprühenden, kritischen Rhapsodieen lasen indessen außer den vorurtheilsfreien Fachmusikern meist nur seine aristokratischen, vielseitig interessirten Freundinnen. Bald schrieb jedoch noch ein Anderer, dem Männer jeder Richtung willig ihr Ohr liehen, in schlichtem, zu Herzen gehendem Tone über das Schaffen des so früh heimgegangenen Wiener Schulmeisterssohnes: Robert Schumann. Er stand ihm noch näher wie Liszt, denn er war, im Gegensatz zu jenem ungarischen Liebling der Grazien und Gräfinnen und cosmopolitischen Romantiker, gleich Schubert ein deutscher Romantiker, dazu, ebenfalls wie Schubert — und wie auch Chopin und Mendelssohn — eine durchaus lyrisch geartete Natur. Auch konnte Schumann für Schubert mit einer Hingebung eintreten, wie sie allein aufrichtige Dankbar-

keit zu bewähren vermag; denn er war, ohne daß er ihn noch von Angesicht zu Angesicht sehen durfte, sein getreuer, ihm für sein Bestes verpflichteter Schüler.

Die Geschichte der neueren Tonkunst kennt kaum ein zweites Beispiel eines solch' engen Anschlusses: noch inniger als der junge Mozart an Haydn lehnte sich Schumann an Schubert an. Mit Schubert's Augen hat er in den deutschen Dichterwald hineingeschaut; umrauscht von Schubert'schen Klängen hat er seinen Goethe zur Hand genommen, ist er in dem geheimnißvoll raunenden Zauberwald Eichendorff's gewandelt. Von dem universellen Schubert übernahm er sogar die Töne, mit denen er den modernen, am Schmerz sich berauschenden Heine zu den Höhen der Weltlyrik empor trug. Könnte ein in seiner schwärmerischen, dunkel verschatteten Erotik die ganze subjective Gesangsweise Schumann's vorausnehmendes Lied wie „Ihr Bild" nicht der Composition des jüngeren Tondichters „Ich hab' im Traum geweinet" unmittelbar voraufgehen? Da Schumann für seinen Meister eintrat, wurden ihm seine eigenen Werke zu den besten Bundesgenossen. Ein wunderliches Hin und Her der Historie: die „Dichterliebe" hat der „Winterreise" erst die breite Straße eröffnet. So auch die Schumann'schen „Phantasiestücke" den „Impromptus" Schubert's — den schönsten „Liedern ohne Worte" — die jemals geschrieben worden sind.

Als Schumann seine Erstlinge, seine „Papillons", in die Welt hinausflattern ließ, wehte in Deutschland bereits eine andere Luft, wie in den Jahren nach dem Abschluß der Wiener Bundesakte: der Völker- und Künstlerfrühling bereitete sich vor. Die Schaffenden und die Empfangenden waren in größerer Selbständigkeit sich auslebende, straffer und hinwiederum freier denkende, vielseitigere Individuen geworden. Man fing an, den Wilhelm

Meister nicht nur zu lesen, sondern auch zu verstehen; man gewöhnte sich auch in den Schichten des den „brodlosen" Künsten niemals sonderlich gewogenen Nährstandes mit einiger Überwindung daran, den Sänger, welchen Schiller neben die Könige auf der Menschheit Höhen gestellt hatte, als Zierde der Nation zu betrachten. Man sah in Beethoven nicht mehr, wie vergangene Zeiten, den Jacobiner, welcher die Herrlichkeit des liebenswürdigen, durch Mozart sogar liebenswerth gewordenen musikalischen Rococo in den Winkel kehren wollte, sondern den souveränen Künstler, der mit dem Recht des ungehindert schaltenden Genius das bisher Gewonnene in seine Theile zerlegte, um aus ihnen wiederum einen classischen Bau, aber von größerer Anlage, kühnerem Aufriß und phantasiereich subjectiverem Charakter aufzuführen. In Schumann, dem die veränderten sozialen Verhältnisse nach der Herausgabe seiner ersten Hefte sogleich die Sonne der Öffentlichkeit und die Theilnahme der Gesellschaft zuwendeten, ahnte man etwas vom Beethoven'schen Geiste, wenn auch weniger von dem des männlichen, constructiven, als von dem des romantischen, sich in weltfernen Waldgründen verlierenden, der Natur in heimlicher Stille sich vertrauenden Beethoven; man hatte auch bereits soviel historisches Tastgefühl, um zu vermuthen, daß jener Geist sich nicht unmittelbar auf Schumann übertragen habe, sondern zuvörderst durch eines Anderen Seele gewandert sei. Als man dieser nachforschte, fand man sie in der musikalischen Persönlichkeit Franz Schubert's. Noch ein Weiteres erwies sich für das späte, aber Dauer verheißende Aufleben Schubert'scher Tondichtungen als ganz besonders günstig. In jener außerordentlichen Kunstwendezeit vermaß sich zuerst Hector Berlioz aus der incommensurablen Größe der neunten Symphonie Beethoven's herauszudeuten, daß die absolute

Musik zu den Todten eingehen könne. Alsbald wurde diesseits des Rheines, wo man die „Épisode de la vie d'un artiste“ ebenso wie die Werke von Victor Hugo, Delacroix und die übrige prunkvoll und prahlerisch aufgestutzte französische Neuromantik als baare, vollwerthige Münze entgegennahm, für die Programmusik eifrig die große Principienmühle in Bewegung gesetzt. Eine eigendeutsche Erfindung: auf der einen Seite schiebt man ein Kunstwerk hinein, auf der anderen kommen zwei Systeme heraus. Begreiflicherweise hatten sich die Nachahmer eines Berlioz mit dem Dampf des Systemes zu begnügen, während ihnen das Genie des Ersten aller Klangfarbenkünstler unter den Händen zerrann. Die Musikfreunde nun, welche den Bewegungen der Zeit aufmerksam folgten und die Freude an freier Lyrik in sich erwachen fühlten, durch die Formlosigkeit der Überfreien aber zurückgestoßen waren, suchten jetzt dankbar die weniger anspruchsvollen und trotz des bescheideneren Aufwandes von Darstellungsmitteln poesiegesättigten und mannigfacher Farbenreize nicht entbehrenden, auf Erläuterungen nicht angewiesenen Tongebilde Schubert's und Schumann's auf.

Inzwischen hatte sich auf der Bühne die deutsche Oper eingebürgert. Die Stimmungselemente, mit welchen die Partituren der Weber, Spohr und Marschner gesättigt waren, erschienen denen verwandt, die Schubert's Gesänge in ihrer Mehrzahl beherrschten. Die Componisten des „Freischütz“ der „Jessonda“ waren, im Gegensatze zu denen der „Armide“, des „Don Juan“, ungleich mehr Lyriker als Dramatiker. Was ihr Gemüth erfüllte und was sie vorwiegend in Tönen aussprachen, war unbedingte Hingabe an die Natur — oft ein träumerisches Versenken in die Idylle, seltener ein stolzes Aufbäumen des Geistes gegenüber der heroischen Landschaft —, anmuthende, sich in

zarten Betheuerungen genug thuende Schwärmerei für Freundschaft und züchtige Weiblichkeit. In diesem Empfindungskreise begegneten sie sich vielfach mit Schubert; nur war die Lyrik des Letzteren mehr großzügig und in ihrer äußeren Gestaltung abgeklärter. Der fromme Jagdgesell Max, im Grunde so sangesfroh, gefühlsschwelgerisch, mark- und haltlos wie der Jüngling mit dem grünen Bande und der Laute am Mühlbach, läßt seine Wonne und Wehmuth nicht in solch' abgerundeten, durchsichtigen Formen austönen wie jener.

Als nun die deutschen Bühnenkünstler ihrerseits einmal „in die Traum- und Zaubersphäre eingegangen" waren, mußten sie herausfühlen, wie seelisch eng jene beiden Arten von Stimmungsmusik sich ineinander verflochten. Gern griffen sie zum Liede Schubert's. Aber es ergab sich bald, daß sie, die sich dazu verurtheilt sahen, heute aus dem Italienischen und morgen aus dem Französischen in's Opern-deutsche übersetzte Partieen vorzutragen, weder dazu fähig waren, Uhland'sche Verse zu sprechen noch dazu, Schubert'sche Noten zu verstehen.

Neben den in der Oper thätigen Kräften hatten sich jedoch andere Gesangskünstler in Deutschland herangebildet: die Oratoriensänger — von der Zeit an, in welcher unter dem alten Zelter die Singakademie in Berlin aufgeblüht und nach deren Vorgang ähnliche Institute anderwärts entstanden und emporgewachsen waren. An dem breit ausladenden, aber gesunden Pathos Händel's hatte sich ihr Vortrag, an der zumeist tüchtigen und sauberen Satzkunst seiner schöpferisch matten, älteren und jüngeren Nachfolger ihre Technik geschult; als später Mendelssohn die Hinterlassenschaft Sebastian Bach's wieder an das Licht gezogen hatte, erweiterte sich ihr Horizont und vertiefte sich ihre Auffassung zusehends. Von ihnen zweigten

sich dann Künstler ab, die sich mit Vorliebe und Erfolg einer sorgsamen Pflege des deutschen Liedes zuwendeten. Der Bedeutendste und Vornehmste unter ihnen war Julius Stockhausen. In seiner Wiedergabe trat das Schubert'sche Lied zum ersten Male vollkommen in seiner Eigenmatur dem Hörer entgegen; die satte Schönheit der Melodik kam zu gleichem Rechte wie die Schattentöne und herben Schärfen der Charakteristik. Wer hätte es vor Stockhausen für möglich gehalten, daß man in der an Consonanten so überreichen deutschen Sprache mit unanfechtbarer Deutlichkeit und mit mustergültiger Plastik der Declamation edlen, glockenklaren Wohllaut des Gesanges verbinden könne? Stockhausen verstand es, den Text in der Melodie, die Melodie im Texte vollständig aufgehen zu lassen. Er legte, indem er den Liedermeister zu den ihm gebührenden Ehren brachte, die ersten tragfähigen Fundamente für eine deutsche Gesangsschule, welche im Bereich des musikalischen Dramas folgerecht auszubilden die Aufgabe der Zukunft sein wird. Er schuf für die Wiedergabe der „Müllerlieder" eine Tradition — wie dies Bülow für den Vortrag der Beethovenschen Instrumentalmusik that.

Stockhausen hatte Schüler, die ihm Ehre machten, hatte Nachfolger, die seine Arbeit ergänzend weiterführten. „Winterreise" und „Schwanengesang" gewannen sich jenen Grad von Volksthümlichkeit, den eine für das Musikbedürfniß des Alltages zu pathetische, groß empfundene, mit Herzblut durchtränkte Kunst sich überhaupt zu erringen vermag. Daraufhin konnte man auch für diejenigen Gesänge Schubert's Freunde zu werben versuchen, welche eine auch nur bedingte Popularität vornehm abwiesen. Die wunderherrlichsten Stücke, schwerwiegender, ernster Gedanken voll und von Blitzen neuer Offenbarungen durchzuckt, waren, da sie sich nicht so ohrgefällig anließen, wie das den Dilet-

tanten mühelos Eingängliche, von den Verlegern in ferne, schon fast halbmythische Bände der Liedersammlungen verbannt worden; nunmehr wagten sie sich, eines nach dem anderen, in den Conzertsaal, verblüfften die Unkundigen, entzückten die Wissenden und erkämpften dem Andenken ihres Schöpfers zur Liebe die Bewunderung. Von Allen, die über den im Vornherein gewährleisteten Erfolg hinaus, wie man ihn mit hinlänglich Bekanntem erzielt, Ungemeines anstrebten, ist Amalie Joachim mit besonderer Verehrung zu nennen. In ihrem Vortrage die Vertreterin einer selbstlosen, keuschen, von allem Übermaaß der Leidenschaft geläuterten Classicität förderte sie aus dem bei jedem neuen Funde sich tiefer und ergiebiger erweisenden Schachte Überraschendes zu Tage: Tongedichte von weltverlorenem Zug, von Passionsblumen umrankt, in welche die Sonne der Melodie wie durch Thränenschleier hineinscheint — und andere, in denen jene in großen Linien stylisirende Reflexion waltet, die ein noch gewichtigeres Zeugniß für den Genius ablegt als aller melodische Überfluß — und wieder andere, in denen der Naive sich mit dem Philosophen begegnet, in denen Franz Schubert und Johannes Brahms sich die Hand reichen. An die Seite jener nimmer rastenden Dolmetscherin idealer Lyrik aber traten aus dem Helldunkel der Bühne heraus Künstler, die auf der Bayreuther Scene darnach gerungen hatten, ihrem Meister und sich den Styl einer neuen freien musikalischen Tragödie zu erarbeiten und, noch in diesem Mühen begriffen, zuvörderst als schneller gereifte Vorfrucht den Gewinn eines kräftig getönten und doch zugleich sich in abgemessenen, ebenmäßigen Rhythmen bewegenden epischen Vortrages einernteten. Sie, die auch dem lebensprudelnden, al fresco weite Flächen mit kühn geschwungenen Umrissen erfüllenden Karl Loewe einen Vorrangsplatz unter den Tondichtern des episch-lyrischen Styles

erstritten, haben insgleichen den Balladencomponisten Schubert in sein Recht eingesetzt. Der hochverdiente geistige Führer dieser Gruppe war Eugen Gura.

Erst vor Kurzem ist somit das Vermächtniß des fruchtbarsten, des gewaltigsten und zartesten Gesangsmeisters, des größten Lyrikers der Deutschen neben Goethe, der Nation restlos erschlossen worden. Es ist eben darum nicht einmal im Ungefähren abzusehen, welchen Einfluß auf die Weiterentwickelung der Musik, insbesondere des Liedes, Schubert noch für unterschiedentliche spätere Geschlechter auszuüben vorbehalten ist. Seit drei Decennien darf man sich bereits der ungehemmten Übersicht über die Lebensarbeit und das Werk seines Nachfolgers Schumann erfreuen; heute kann es wohl ausgesprochen werden, daß die Anregungen, welche von diesem ausgingen, bereits in ihrer ganzen Ausdehnung nutzbar gemacht worden sind. Auch die Muse von Robert Franz, des anderen zu vornehmer Eigenart erwachsenen Schubertschülers, ist mit ihrer schlichten, trauten Innigkeit vereinsamt geblieben; niemand fand sich, der das köstliche Geschenk, welches sie zu bieten vermochte, weiter zu hegen gesonnen war: die sinnig schmuckvolle Fassung und künstlerisch edle Umwerthung der Volksweise. Johannes Brahms war im Ganzen nur ein Erhalter des Reiches, kein Mehrer desselben. Nicht wenige seiner Gesänge haben allerdings Zukunftsfarbe, aber nur in dem beschränkten Bereich der abgedämpften Töne: des musikalisch geschauten „paysage intime“ in der Dämmerung oder unter den zitternden Luftwellen heißer Sommerstunden — und seines Spiegelbildes in sinnenden, schwermüthigen Seelen. Adolph Jensen: ein lyrischer Schmetterling mit ziervoll geperlten Flügeln, die leider bald erlahmten. Peter Cornelius, unter den Neueren der am feinsten geartete Vermittler zwischen Dramatik und Lyrik, hätte mit vollen

Segeln in das kommende Jahrhundert einlaufen können, wenn seine Melodik etwas weniger spröde gewesen wäre. Franz Liszt's Gesänge tragen in ihrer durch Schubert stark beeinflußten, den Ausdruck oft wirkungsvoll vertiefenden Harmonik und ebenso in ihrer psychologisch vortrefflich motivirten Behandlung der Stimmungsübergänge so manche entwickelungsfähigen Keime in sich. Aber sie zeigen mehr oder weniger alle eine italienisch-deutsche Farbenbrechung. Und immer bleibt der Wunsch nach einer noch etwas gesteigerten Kraft der Erfindung rege. Wie in den Orchestercompositionen Liszt's: das fesselnde Schauspiel eines unaufhörlichen Wetterleuchtens in phantastisch zerissenem Gewölk und vor abwechselungsvoll genustertem Horizonte. Aber man hört's nie einschlagen.

Schubert wartet immer noch derer, welche die von ihm begonnenen Grenzerweiterungen in großem Style fortsetzen. Wer wird sein bevorzugter Erbe sein? Wer stark genug, um an den Schubert von kühnster und mächtigster Haltung, an den des „Prometheus", der „Grenzen der Menschheit", des „Fragmentes aus den Eumeniden" anknüpfen zu können? Schwerlich das musikalische Jungdeutschland, welches in kleinlichem Ausdeuteln des Wortsinnes, in spielerischer Sylbenstecherei den einheitlichen Linienfluß zerreißt oder die Grenzen der Künste verwischt, indem es, unter dem Vorwande, den Stimmungsgehalt bis in seine innersten Tiefen zu erschöpfen, malt anstatt zu musiziren und die Fläche mit einer Unzahl ineinander verschwimmender, accordischer Farbenflecke bedeckt. Bei Schubert trugen jedes Wagniß in Übergängen und Rückungen, jede Abweichung vom Planmäßigen ihre eigene Logik in sich; wie Richard Wagner ging er in seiner harmonisch-melodischen Linienführung stets von etwas Gesetzmäßigem aus und kehrte stets zu etwas Gesetzmäßigem

zurück. Was der letztere bewußt that, traf der erstere instinctiv: in allem Fortschrittlichen conservativ zu bleiben, das heißt: bei allen um der sinngemäßen musikalischen Ausführung willen nothwendigen Ausbeugungen den Zusammenhang mit dem Ganzen streng zu bewahren. Dazu gehört angeborenes Formgefühl. Wer dies besitzt, führt seine Kunst im Zusammenschluß natürlicher Entwickelungsgesetze weiter, mag er auch für Zeit und Weile noch so sehr als grundstürzender Neuerer erscheinen. Dies Formgefühl kann sich nun aus verschiedenen Quellen herleiten. Bei Wagner stammt es aus dem ihm eingeborenen, über dem richtigen Verhältniß von Ursache und Wirkung stets scharf wachenden dramatischen Gewissen; bei Beethoven aus dem Wunsche, die immer zum Kampf gegen einander bereiten Affecte in eine sie zusammenfassend bändigende und beruhigende Einheit der Architectur zu bannen; bei Mozart aus dem ihm zur zweiten Natur gewordenen genialen Erfassen der Schönheitslinie; bei Schubert aus dem ihm eigenen Leben und Weben im romantischen Wohl- und Vollklange. Damit hängt zusammen, daß Schubert in seinen Symphonieen und Ouverturen mit sicherem Zugreifen dem Gedanken die ihn jedesmal erst in das rechte Licht setzende instrumentale Färbung gab. Man sage nicht, daß bei allen bedeutenderen Componisten die Idee gleich instrumentalgerecht aus der schaffenden Phantasie sich löse: Schumann, Marschner, Chopin in seinen Clavierconzerten, Brahms, zum Theil auch Beethoven liefern den Gegenbeweis. Wer sich so manche Hornstellen in Schubert's großer C-dur, die Posaunencinsätze in seiner unvollendeten Symphonie vergegenwärtigt, hat seiner Orchestrirung gegenüber das gleiche Gefühl wie der thematischen Arbeit Beethoven's: nur so kann es sein und nicht anders!

Von der Form der Orchesterwerke Schubert's läßt sich

das just nicht sagen — nur die auch in der Gedrungenheit ihres Aufbaues wunderwürdige H-moll-Symphonie behauptet eine Ausnahmestellung. Nicht zu übersehen ist es, daß Schubert gerade auf dem Gebiet des Liedes und des erweiterten Gesangsstückes, auf welchem er sich ächt fortschrittlich zeigte, in der Regel sich knapper faßte, während in seinen oft übermäßig in die Breite quellenden Sonaten- und Kammermusiksätzen nicht allzuviel Zukunftsfermente enthalten sind. Hier hätte er Stütze und Leitstern, die ihm anderwärts die Dichtung gab, bei Beethoven gefunden. Aber wenn er auch den tragischen Stimmungsgehalt Beethoven'scher Compositionen in sich aufnahm: ihre architektonische und gewissermaaßen dramatische Folgerichtigkeit kamen ihm kaum zum Bewußtsein. Oder, wenn er sie beim Hören empfunden haben sollte, so traten wohl diese Eindrücke wie die, welche er von den Werken anderer Meister erhalten, in seinem Bewußtsein gänzlich zurück, sobald er die Feder zu eigenem Schaffen angesetzt hatte. Darin dürfte Schubert der glücklichste Tondichter gewesen sein, daß er sich anscheinend nie versucht sah, über seine Kunst nachzugrübeln. Ganz im Gegensatz zu dem von Vielen mit Unrecht als urnaiv angesehenen Mozart, der stark und gut zu reflectiren wußte — wie seine Briefe und seine fugirten Sätze beweisen. Man könnte einen Abriß der deutschen Tonkunst von Bach bis Wagner schreiben, mit vornehmlicher Berücksichtigung dessen, wie sich jeder namhafte Meister mit Fuge und Fugato auseinandersetzte. Für Alle ergäben sich daraus nicht nur ein Gradmesser ihres theoretischen Wissens, sondern auch etliche nicht unwichtige Portraitzüge ihrer Tonmuse. Beispielsweise wurde das Musikdrama des späteren Wagner so recht aus einem erweiterten Fugenprincip geboren. Wie lendenlahm ist andererseits ein Fugato bei Schumann, Weber, Schubert!

Wie unsagbar dürftig sind die fugirten Zeilen zu Beginn des Schlußsatzes in Schubert's Wanderer-Phantasie — am äußerlich triumphirenden Abschluß eines ausgedehnten Tonwerkes, in das die Erfindung von allen Seiten überströmend hereinstrudelt, wie die Bäche bei der Schneeschmelze in einen Alpenthalkessel. Mozart und Beethoven dichteten ihre Instrumentalsätze, der eine als Genius mit der Fackel am Ausgange des scheidenden Jahrhunderts, der andere als Zeit- und Streitgenosse des revolutionären Schiller. Schubert sang auch seine Clavier- und Orchestermusik. Sang Tag für Tag, wie wenn er dem Leben ein stetes musikalisches Dankgebet schuldig wäre. Wie wenn die Morgensonne jedes neuen Tages die Bilder des vergangenen überstrahlend zurückdrängte. Hätte Schubert den Willen besessen, seinen Schatz zu sichten und zu ordnen, so würde ihm vermuthlich auch das entsprechende Talent beschieden gewesen sein: ihn symphonisch verarbeiten zu können. Im Lied konnten ihn die Geister eines an Verheißungen reichen romantischen Frühlings über seine Zeit hinweg und der Zukunft entgegen tragen. In der Instrumentalmusik verleiht nur die „vis superba formae" die starken Schwingen, welche den Künstler zu den Sternen erheben. Hier soll die Form Herrin werden über die Romantik, sodaß diese aus einem festgegründeten, in durchsichtiger Gliederung und schönen Verhältnissen aufstrebenden Bau nur mehr als magisch erhellendes Licht heraus strahlt. Hie Beethoven der Symphoniker — hie Schubert der Lyriker!

Eine Elegie wie die im holden Frühlingston der ersten knospenden Neigung gesungene „Adelaide" ist eine Episode im Beethoven; Momente auflodernder Willensenergie wie die in der C-dur-Symphonie, in der Wanderer-Phantasie, in der D-dur-Sonate sind Episoden im Schubert. Bei Beethoven verräth alles die ehern zähe Arbeit; bei

Schubert denkt man an klingende Blumen, wie mit einem Zauberstabe aus der Erde emporgelockt. Beethoven griff nach Titanenstoffen, rang mit ihnen in den härtesten inneren Kämpfen auf Leben und Tod, um sie, als er sie bezwungen, in harmonischer Erhabenheit zu gliedern; Schubert fuhr über das, was die Wellen des Lebens an ihm vorüber trugen, nur leichthin, wie mit spielender Hand, und unter seiner Berührung wandelte sich alles zu tönendem Golde. Beethoven war herb, groß, dramatisch; Schubert weich, liebenswerth, lyrisch. Beethoven entrückte ein scheinbar grausames und doch weises Geschick den Menschen, die er überragend in Schatten stellte und die, hätte er dauernd mit ihnen die kleinen Sorgen und Freuden des Alltags getheilt, ihn zu sich heruntergezogen oder zu einem Timon von Wien gemacht haben würden. Nicht zu fern von ihnen, um sie aus den Augen zu verlieren, und ihnen nicht zu nahe stehend, um sich vom Gewimmel der Köpfe die weltbewegenden, in der blutigen Abendröthe des achtzehnten Jahrhunderts auftauchenden Ideen verdecken zu lassen, gewann er sich unter tausend neuen Schmerzen das Pathos des deutschen Symphonikers. Schubert hing an seinen Mitgeschöpfen, weil er ein Mensch mit Menschen war, an ihrer Gutheit, an ihren Schwächen vollen Antheil hatte; er brauchte nur zu singen, wie es ihm um's Herz war — und hatte ein Stück Seelengeschick getreulich wiedergespiegelt, verklärt vom Zauber der neue nothwendige Lebensillusionen, neue Hoffnungen in's Herz senkenden Kunst. So verschieden war die Aufgabe, welche Beiden der Weltgeist zugewiesen. Und dennoch gehören sie zusammen. Beide haben, indem sie ihre Schaffenskraft mit den Gedanken und der Lyrik der Großen von Weimar befruchteten, zwischen Musik und Poesie die starke Brücke geschlagen, welche fähig war, die Last der Kunstentwickelung

der Neuzeit zu tragen. Beide führen eine neue Schöpfungsperiode in der Tonkunst herauf: die des Subjectivismus. Von Bach bis Mozart reicht die Epoche der in ungetrübter Klarheit der Form wie der Empfindungssprache in sich abgeschlossenen Tondichtung; im Vollendungsprozeß der Bach'schen Cantate, des Haydn'schen Streichquartettes, der Mozart'schen Oper geht das persönliche Lust- und Leidempfinden des Tondichters restlos auf. Diese Meister mit ihren Gestaltungen von einer den Kunstwerken der Antike wohl vergleichbaren Linienreinheit sind die „in seligem Frieden dahinlebenden Götter". Mit Beethoven und Schubert vermenschlichen sich die Götter: das große Ich tritt in die Tonkunst ein. Beethoven und Schubert sind zugleich die Herolde der neuen Aera und Herrscher in derselben. Beide schöpften aus gleich unversieglichen Bronnen — nur daß die Quellen, welche diese nährten, aus weit von einander abgelegenen Thalgründen herzuflossen. Beide sind Pfadfinder. Beethoven gehört zu den Befreiern, Schubert zu den Wohlthätern der Menschheit. Es ist herrlich, den Geist zu erheben; aber es ist nicht minder herrlich, Zähren fließen zu lassen, welche die Brust von bitterem Weh befreien, welche jeden dumpfen Herzdruck lösen. Das thut Franz Schubert: solche Wunder wirkt er Tag für Tag. Darum gebührt ihm ein Platz, ein Ehrengrab neben Beethoven. Weh' dem, der ihren Frieden stören wollte!

Zur Naturgeschichte der Operette.

I.

Die Entstehung der modernen Operette.

Auch die Parasiten wollen leben. Oder, um in der Katheder-sprache zu reden: sie sind vorhanden, also haben sie ein Recht zu leben. Freilich können sie sich nur in einem Organismus ansiedeln und gedeihen, dessen Glieder sich untereinander befehden, statt daß sie

„wechselseitig unterstützt dem Willen
und allgemeinem Wohl und Nutzen dienten."

Gleichviel. Die moderne Operette ist vorhanden, noch immer vorhanden, so oft sie auch schon todtgesagt wurde. Die tückischesten Giftpflanzen sind am schwersten auszurotten. Auch die Kritik kann ebensowenig die schlechte Kunst vernichten, wie sie die gute hervorzubringen vermag. Aber sie ist dazu fähig, der letzteren in ihrem Lebenskampfe mit Vorurtheilen und eingewurzelten Schädlingen beizustehen und mit der ersteren Abrechnung zu halten — wenn anders sie sich nicht davor fürchtet, beim großen Publikum in Ungnade zu fallen, welches, seiner Natur nach denkträge und genußsüchtig, der geborene Anwalt der schlechten Kunst ist.

Keineswegs wuchs die moderne Operette aus einer Saat heraus, die der dritte Napoleon nebst seinen bezahlten und freiwilligen Agenten erst ausstreuete. Eine direkte Schuld daran, daß unter seiner Herrschaft Litteratur und Kunst in Frankreich mehr und mehr zu verfallen begannen, darf man ihm nicht zuschreiben. So wenig, wie man ihn dafür verantwortlich machen kann, daß Deutschland die Kunstunsitten nachäffte, welche während seiner Regierungszeit aufkamen. Dieser Napoleon war denn doch zu geistig unbedeutend, als daß er das Gute wie das Böse hätte in's Leben rufen können, das er sich von der öffentlichen Meinung gern zuschreiben ließ. Sein System begünstigte ebensowenig die Ausbreitung der Operette, als er etwa das Nationalitätsprincip „erfand". Höchstens dürfte man sagen, daß er auch seinerseits dem Boden etliche weitere Fäulnißkeime zuführte, auf dem sich ein solches Schmarotzergewächs dann in voller Üppigkeit auszubreiten vermochte. Dieser Boden ist: die französische Gesellschaft. Als Offenbach auf den Schauplatz trat, erwies sie sich für die Operette im Wesentlichen bereits reif.

Die gebildeten Klassen waren blasirt: von Hause aus mehr daraufhin angelegt, sich zu verfeinern als sich zu verinnerlichen, waren sie des conventionellen, auf einen höfischen Geschmack zugeschnittenen Idealismus und Classicismus, des Rousseau'schen Naturevangeliums, der Neuromantik Victor Hugo's und seiner Geistesverwandten auf den Gebieten der Malerei und Musik der Reihe nach überdrüssig geworden. Durch die großen künstlerischen und philosophischen Strömungen des seiner Einigung entgegenstrebenden Deutschlands wurden sie nicht allzu merklich beeinflußt, theils, weil es ihnen, als Romanen, die Natur versagt hatte, in diesen Bahnen verständnißvoll fortzuschreiten, theils weil es ihnen nicht gegeben war, das

Mißtrauen zu überwinden, welches ihnen alles einflößt, das nicht in ihrem Vaterlande entsteht. In den Explosionen der Gedanken, der Zeit der Encyclopädisten, schien sich die geistige Schaffenskraft, in der Explosion der Instincte, große Revolution genannt, die physische Stärke des Volkes für lange Jahrzehnte hinaus erschöpft zu haben. Künstler und Poeten, die noch geistig im achtzehnten Jahrhundert wurzelten, erreichten allenfalls ein nicht weitgestecktes, aber lohnendes Ziel; modernere, welche bereits vom Hauch der Negation umwittert waren, erschöpften sich in Versuchen und gingen meist in die Irre. In Straßentumulten, Geistreicheleien, malerischen, dichterischen, musikalischen Witzen sprühten noch Funken des alten Feuers auf; aber die große Gluth war ausgebrannt. An dem Organismus, der die unzweideutigen Merkmale des Verfalles an sich trug, begannen die großen Seelen-Physiologen Flaubert und Balzac herumzuhantiren, für alle späteren naturalistischen Schulen unermeßlichen Stoff zum Ausplündern aufhäufend. Des schmückenden und beschönigenden Beiwerkes entkleidet wurden die hauptsächlichen Typen einer in der Auflösung begriffenen Gesellschaft vor Aller Augen hingestellt: der entnervte Edelmann, der conservative Regierungs- und der liberale Capitalstreber, die unverstandene Frau, für ganz Paris und demzufolge für Europa und Amerika der Inbegriff aller Weltwunder, der hohläugig unzufriedene Rothe der äußeren Faubourgs, der bereits an seine lichtscheue Minirarbeit gegangen ist, endlich, mit besonders kräftigen Strichen gezeichnet, der, welcher sich anstatt des „freien Bürgers", den man erwartet hatte, zum Herrn des Säculums aufschwang: der „Bourgeois". Ein eigenartiger Gesell, dieser Bourgeois, wie er mit der Geldschaufel alle Stände durcheinanderrührt, vorsichtig feilschend und speculativ zugleich Erwerb auf Erwerb schichtet! Er

ist es, der die Epoche des Materialismus heranführt. Tages Gewinn, Abends Genuß: so heißt die neue Losung. Im Jagen und Hasten des unstät gewordenen, die rasche Aus- und Abnutzung der Kräfte bedingenden Lebens geht ihm nach und nach alle Freude am Harmlosen, Einfachen, Anmuthigen verloren; es bedarf nunmehr stärkerer Reizungen als der seither gewohnten, um seinem Vergnügungsbedürfnisse genug zu thun. Gewiß: er wollte noch lachen; wie hätte sich auch der Franzose seines eigensten Lebenselementes entäußern können? Kein Zweifel: er wünschte noch, daß auf dem Theater getanzt würde — wie mochte auch der Zuschauer, welchen sein nationales Temperament dazu antrieb, zu gehen, wenn er sich soeben niedergelassen hatte, und zu springen, wenn er zu gehen begonnen hatte, etwas Anderes auf der Scene sehen als sich selbst? Und ebensowenig wie den Tanz wollte er die Musik missen: gab diese doch die Rhythmen für die Bewegung an, steigerte sie doch die Lust, ohne je störend zu wirken, da der Franzose es sich garnicht anders denken konnte, als daß, was gesungen wurde, auch verstanden werden mußte. Aber man verlangte vom Dialog keine Natürlichkeit, vom Tanz keine Grazie, von der Musik keine Liebenswürdigkeit mehr; nur etwas von allem Erdenkbaren sollte geboten werden, in möglichst raschem Wechsel, möglichst fett aufgetragen, damit man alles mühelos genießen konnte und möglichst stark gewürzt, damit der Genuß recht ausgiebig war.

Bei einem solchen toll-bunten Gemenge durfte nun Jedermann seine Rechnung finden: die Blasirten, welche der Ekel an den Überfeinerungen ihres Lebens und an den aus ihm gezogenen Sittenschauspielen beschlich und die in der unverhüllten Frivolität noch einen Grad von Natürlichkeit entdeckten — die Bourgeois, welche im Kampfe um die große Rente rauhhäutig geworden, für Nadelstiche

nicht mehr empfänglich waren und mit Pfriemen gestachelt werden mußten — endlich der Ouvrier, der, da er für den „gallischen Sprung“ vom Pathetischen zum Possenhaften das gleiche Verständniß hat wie irgend einer der vierzig Unsterblichen von der Akademie, die neue Kunst von der Galerie der Bouffes Parisiennes herab beifällig schmunzelnd aufzunehmen vermochte.

Aber diese Entartung des nationalen Geschmacks hätte keine so allgemeine werden können, wäre sie nicht durch die Entartung einer nationalen Kunst bedingt gewesen. Weil diese gemeinverständlich war, als sie aufblühte und so lange sie an innerer Bedeutung gewann, mußte sie sich erst recht als die „gemeine Kunst für Alle“ darstellen, als sie sich dem Verfall entgegenneigte.

In den ersten Werken der Kunstart, in welcher die Begabung der französischen Tonsetzer ihre größten Triumphe feierte, in den ersten Schöpfungen der „opéra comique“ sind die Keime der modernen Operette embryonisch schon vorhanden. Sobald die opéra comique einsetzt, beginnt die Entwickelungsgeschichte der Operette. Der Genius der einen und der anderen ist der französische Esprit. Ein Wort, das der Deutsche ebensowenig zu übersetzen, von dem er ebensowenig sich den „entsprechenden“ Begriff zu machen vermag, als der Franzose fähig ist, das deutsche „Gemüth“ in seiner Sprache wiederzugeben, in sein Anschauungsvermögen restlos eingehen zu lassen. Daneben dürfen ja immerhin die zärtlichen Franzosenfreunde auf deutschem Gebiete den westlichen Nachbarn viel „coeur“ und die Pariserinnen, welche den Erbfeinden ein persönliches Wohlwollen entgegenbringen, ihnen viel „Geist“ zuerkennen. Jedoch wird es nicht abzuleugnen sein, daß in der französischen Kunst, die wie allerwärts, mit der Sprache und dem Leben des Volkes innig verbunden ist, nicht das „coeur“

den Ausschlag giebt, sondern der Esprit. Das trifft nicht zum wenigsten für die opéra comique zu, für die Gattung dramatischer Musik, in welcher französische Künstler mit wahrhaft originellen Leistungen hervortraten.

Der Deutsche hat kein Lustspiel, der Franzose keine Tragödie. Der Deutsche hat keine komische Oper, der Franzose hat nur die opéra comique.

Für die deutsche Cultur und Kunst konnte und kann der Salon, soweit er bei uns überhaupt vorhanden ist, nie tonangebend werden: aus dem Salon aber zieht der Esprit seine beste Nahrung. Eine elegante, tänzelnde Sprache, ein um seiner Durchsichtigkeit willen erfreuliches, aber untiefes Gedankenwerk: das sind die Elemente, aus denen sich das Gerüst des Salonstückes und der Salonoper der Franzosen leicht und gefällig aufbaut. Die deutsche Sprache ist zu schwer für das Federballspiel und die Fechterkunststücke der „Conversation", der deutsche Gedanke zu wuchtig, um nicht für seine Entwickelung mehr Zeit zu beanspruchen, als das richtige Tempo der Comödie verstatten kann, die deutsche Musik zu sehr Gemüthssprache, um in rhythmischen Antithesen glänzen zu können. Wer schrieb das deutsche Lustspiel? „Minna von Barnhelm" ist, gleichsam als Musterbild und herrliches Vorspiel zur „Hamburger Dramaturgie", das unerreichte Meisterwerk des Kritikers Lessing — und gehört überdies zur guten Hälfte in den Bereich des bürgerlichen Schauspieles. Kleist's „Zerbrochener Krug": eine Idealposse, in bedeutender, aber derber Holzschnittmanier. Bauernfeld mit seinen Wiener Comödien, Freytag mit seinen „Journalisten" waren ernsthaft zu nehmen, verfügten aber nicht über die Kraft, typische Erscheinungen auszumodelliren. Der Rest: Buchlustspiele, oft nicht arm an Poesie und Geist — oder Tageswaare, deren Verfertiger von den Schwänken des dem deutschen Kunstgeiste wesensverwandten

Shakespeare nichts zu wissen scheinen und die ebenso thörichten als widrigen Pariser „pochades“ ungeschickt genug nachahmen. Wo ist ferner die deutsche komische Oper? Adam Hiller, Dittersdorf und die Übrigen dieser Gruppe einerseits, Lortzing andererseits sind hochachtbare Vertreter eines tüchtig gesunden, aber hausbackenen Biedermaierstyles. Ihre Werke — die man keineswegs unterschätzen soll — wären besser als musikalische Volksstücke, denn als Singspiele oder gar Opern zu bezeichnen. Mozart hinwiederum steht in seiner „Entführung“ der Hauptsache nach zweifellos auf deutschem Boden, hat aber hier die Scenen der eigentlich lustspielmäßigen Ent- und Verwickelung, die er bei seinem italienischen „Figaro“ in den preiswürdigsten aller Ensemblesätze ausspann, noch vorwiegend dem Dialoge überlassen. In der „Zauberflöte“ hat er sich andererseits bei mehr als einer Scene, über den Rahmen des Singspiels hinaus, in die Region des hohen musikalischen Dramas aufgeschwungen: die heiteren Theile des Werkes gehören noch ganz dem alten Wiener Volksstück zu, größtentheils auch die sentimentalen. Wagner's „Meistersinger“ endlich sind ein wunderherrliches lyrisches Musikdrama und ein höchst lebensvolles „Bild aus der deutschen Vergangenheit“, in welchem auch dem Humor sein volles Recht gewahrt ist, aber nichts weniger als ein Lustspiel.

Umgekehrt ist das Bemühen der Franzosen, eine nationale, nicht nur dem Namen, sondern auch dem Werthe nach große Oper bei sich aufwachsen zu lassen, vom kunsthistorischen Standpunkte aus betrachtet ebenso vergeblich gewesen, wie ihr Bestreben, eine große nationale Tragödie zu schaffen. Begabte Ausländer, wie der Deutsche Gluck, wie der Italiener Lully und in späterer Zeit Cherubini und Spontini lebten sich in Paris ein und suchten dort für

die Hebung des musikalischen Dramas zu wirken. Nicht mit dem Erfolge, der zum Ausgangspunkt einer blühenden, schöpferischen Kunst wird. Allerdings mit dem besten Glauben, diesem Erfolge vorzuarbeiten und nach den höchsten Kränzen zu greifen, welche die Kunst verleiht. Gluck vermeinte sogar, unmittelbar an die Antike anzuknüpfen und merkte, in seine Arbeit versunken, gar nicht, wie sehr er im Verlauf derselben Franzose wurde, wie er, einem Corneille ähnlich, in seinen Achill und Rinald verkleidete, puderbestäubte und bramarbasirende Franzosen auf die Bühne stellte, wie selbst seine Agamemnon und Orest dem höfisch würdigen, wenngleich an lyrischen Schönheiten nicht armen Racine ungleich näher standen, als den griechischen Tragödien. Ja es kam Gluck gar nicht zum Bewußtsein, — so wenig wie das vielen seiner deutschen Verehrer bis auf den heutigen Tag offenbar wurde — daß seine Melodie, die im „Orfeo" noch von einem Schimmer farbig sinnlicher italienischer Schönheit überstrahlt war, in seinen auf französischem Boden geschriebenen Tondramen oft unsanglich und trocken wurde. Inmitten eines Volkes, das schon deshalb keine ächte, starke musikalische Tragödie hervorbringen konnte, weil es von Natur aus nicht übermäßig musikalisch ist. Einer Nation, deren Volkslieder, allerliebst wie sie sind, zum großen Theil nur geträllert, aber kaum recht gesungen werden können. Der Franzose hat ein dramatisches, aber kein eigentlich musikalisches, daher auch kein musikalisch-dramatisches Temperament. Seine Sprache ist eine Lustspiel- und eben darum nichts weniger als eine für die lyrische Bühne geeignete Sprache. Dem Mangel an einer solch' individuell-nationalen Begabung entspricht ja auch der Mangel an selbständigem musikalischem Urtheil. Kein Publikum der Welt — ausgenommen das englische — ist rück-

sichtlich seiner Stellungnahme zu in- und ausländischen musikalischen Kunstwerken von den Anweisungen und Winken der Kritik so abhängig wie das Pariser — jener kleine Ausschnitt der Gesellschaft, für den Kunstgespräche das Gericht auf allen Schüsseln sind, kann natürlich nicht in Betracht kommen, wo vom Volke die Rede ist. Wer aber vermuthen möchte, daß hier über die Veranlagung der Franzosen einseitig geurtheilt sei, der nehme sich die Mühe nachzulesen, was maaßgebende Beurtheiler wie Stendhal, Theophile Gautier, Victor Hugo, und neuerdings Jules Claretie über die Rangstellung der Musik im Reigen der Künste und über das „unmusikalische Ohr der Franzosen" gesagt haben. Diesem Ohre konnte man musikalische Leidenschaft allenfalls in dem conventionellen Gewande vortäuschen, das, seit den Tagen des Sonnenkönigs, trotz aller äußeren Wandlung der Formen, trotz aller in jedem Jahrzehnt wiederkehrenden naturalistischen Großthuereien, dem gallischen Kunstempfinden bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts anhaften blieb. Soweit reichte auch das Können der Componisten, die, unerschöpflich in großen Worten und malerischen Phrasen, den Herzenston der Leidenschaft nicht zu treffen im Stande sind und mit aller Fertigkeit und allem Witz in Harmonik und Instrumentirung doch stets wieder in der Schablone des akademisch zugeschnittenen Ausdrucks festfrieren. Im Dasein der „großen Oper" haben sich also nur halbgelungene und mißlungene Versuche ablösen können. Das gallische coeur gab nicht genügend aus, wo es galt, das Zürnen und Versöhntsein des großen gigantischen Schicksals darzustellen.

Dagegen zeigte sich der Esprit, als sich seine Herrschaft auf der französischen Gesangsbühne ausbreitete, so unerschöpflich, so unvergleichlich wirksam wie auf dem weiten Gebiete der in der Vergangenheit und selbst noch

an der Schwelle der zerbröckelnden und zerstäubenden Gegenwart von lebensprudelnden Erscheinungen reich erfüllten Comédie. Er schuf eine neue Kunst und in dieser eine beträchtliche Anzahl von Werken, welchen das nachzurühmen ist, was bei den besten Compositionen der musikalischen Racine's zu vermissen blieb: Styleinheit. Ein solcher Gewinn war für die Franzosen um so höher anzuschlagen, als ihnen die Anregungen von Außen zukamen, welche die Entstehung der neuen Gattung zur Folge hatten. Wie auch anders! Was haben denn, wenn man den größeren Maaßstab einer freien, nicht von persönlichen Gewohnheiten, Sammler-Liebhabereien und der Tyrannei der Mode abhängigen geschichtlichen Betrachtung anlegt, die Franzosen in den letzten zwei Jahrhunderten auf dem Kunstgebiet überhaupt viel Originales hervorgebracht? Sie haben ihre Fähigkeit, den von Anderen entlehnten Ideen mit ihrer leichten Hand und ihrem angeborenen Sinn für die „Façon" das gefälligste Gewand zu geben, bis zur denkbar größten Virtuosität ausgebildet: sie sind die Ciseleure der Weltgeschichte geworden. Ihre Philosophie — die ja in Frankreich gern als eine Art vornehmer Dilettantenkunst ausgeübt wurde — übernahmen sie von den Engländern, ihre besten Dramenstoffe und die dazu gehörige Pathetik von den Spaniern, ihre Landschaftsmalerei von den Holländern und wiederum von den Engländern, ihre Romantik von den Deutschen, ihre Architektur und Musik von den Italienern. Nicht wie den Deutschen war es ihnen gegeben, die aus der Fremde, sei es aus der Antike, aus der englischen Litteratur oder der italienischen Musik überkommenen Anregungen mit einem starken Eigenbestand an triebkräftigen Gedanken zu neuer selbständiger Kunst zu verschmelzen, sondern sie feilten, schliffen, firnißten fast stets nur an der Oberfläche der in zwanglosem Zugreifen errafften fremden

Stoffe und Geisteswerke herum, paßten sie nicht sowohl der bodenständigen französischen Begabung, als den heimischen, im Besonderen den pariser Gewohnheiten an — für welches Verfahren die Ästhetik der Boulevards das vieldeutige Schlagwort „adaptiren" erfand. Was dann die französische Kunst in die Welt hinaussandte, war — von nicht allzu zahlreichen Ausnahmen, die die Regel bestätigen, abgesehen — vorwiegend mit unglaublichem Raffinement verfeinerte Kunstindustrie. Deutsche und Engländer aber gaben sich alle erdenkliche Mühe, nicht wiederzuerkennen, was sie zu dieser kosmopolitischen Arbeit von ihrem Eigensten, Besten beigesteuert hatten und bezeugten ihre helle Freude über die spiegelnde Oberfläche und den mit erlesenem Geschmack gedrechselten Henkel, dem leider nur allzuoft das Gefäß fehlte.

Wie ursprünglich erscheint dagegen die Begabung der Italiener, der fraglos productivsten Romanen! Italiener waren es denn auch, welche im Jahre 1645 ihre ernste Opernmusik, Italiener, welche ungefähr ein Jahrhundert später ihre unlängst entstandene, aber alsbald in frischer Jugendkraft überschäumende opera buffa in Paris vorzuführen Gelegenheit erhielten. Alsbald empörte sich die nationale Eitelkeit der Einheimischen gegen den Erfolg, welchen Ausländer auf französischem Boden davontrugen; schon damals — es giebt nichts Neues unter der Sonne und unter den Soffiten — suchten die Chauvins die Mängel ihrer Logik durch etliche mit falschem Patriotismus verbrämte Redensarten zu verdecken. Aber die nationale Findigkeit nahm bald wahr, daß der Gedanke, auf der Gesangsbühne nicht nur den Kothurn, sondern auch den Soccus einzubürgern, auch auf eine völlig dem französischen Charakter entsprechende Art zu verwirklichen wäre. Der mächtige Hebel, welcher zu diesem Zweck in Bewegung gesetzt werden

konnte, war der gallische Esprit. Von ihm, wie von einer lebhaft pulsirenden Blutader durchzogen und mit dem verschwisterten, zur gleichen Zeit aufstrebenden Vaudeville Grüße und Erfahrungen tauschend, gewann die opéra comique Farbe und Gesundheit — gerade so, wie der Humor der unverwüstlichen Typen der älteren italienischen Volkscomödie die opera buffa auf eigene Füße stellte. In der langen Reihe der Meisterwerke von Pergolesi's „Serva padrona" bis Donizetti's „Don Pasquale" treiben Arlechino und Colombine ihr buntes Wesen; die opéra comique von Rousseau's „Dévin du village" bis Auber bietet eine Musterkarte aller Spielarten des französischen Witzes. Hinter dem halbgeöffneten Fächer hervor hört man das verschämte Kichern der bei aller Geziertheit schlagfertigen Rococo-Schäferin; von einer Wolke von Bändern und Spitzen umhüllt, oder den Degen des kecken Avantageurs an der Seite tritt der französische Cavalier vor die Rampe und lächelt in seiner stets liebenswürdigen, zuweilen auch etwas ironischen Manier. Mit geschniegelter Perrücke zeigt sich, an Rabelais und Boileau geschult, ein Schelm in schwarzem Gewande und schnellt manchen schärfer zugespitzten satirischen Pfeil ab. Oder gar Scapin giebt irgendwelche seiner tollen „fourberies" zum Besten und treibt ein ganzes Heer neckfroher Kobolde über die Scene. Aus je früherer Epoche der Volkshumor stammt, der sich hier noch vernehmlich macht, um so frischer erscheint das Werk. Wenn jemals auf der Welt, so war für Frankreich die alte, mit einem Molière abschließende Zeit, die gute Zeit. Je weiter man in der Geschichte zurückgeht, um so erfindungs- und gedankenreicher zeigt sich der Franzose.

Die opéra comique hat gelebt. Auch mit der opera buffa ist es vorbei. Die letztere ging früher zu Grunde. Die Fioriturен des bel canto, welche bereits unter dem

Einflusse der neapolitanischen Schulen die strengen steifen Linien des alten „dramma per musica“ mit Schnörkeln umzogen, später durch die Fülle der Zierrathen nahezu unkenntlich gemacht hatten, überwucherten nun als Schlinggewächs Schaft und Krone der italienischen komischen Oper, bis sie ihnen die beste Lebenskraft entzogen hatten. Bei Rossini vermögen Munterkeit und launiger Übermuth sich noch ihr volles Recht zu wahren; bei Donizetti sind ihnen die Flügel hier und da schon stark beschnitten. Was dann noch übrig blieb, schlug der junge Verdi mit wuchtigen dramatischen Keulenschlägen todt. In dem Maaße, in welchem die Vorbereitungen für die politische Einigung Italiens mehr und mehr gefördert wurden, verlernte man das Lachen und ging auf Pathos aus. Die alten Groteskfiguren aus der commedia dell' arte wurden auf Stelzen gesetzt, bekamen blutige Dolche in die Hände und mußten bombastisch-musikalische Declamationen vom Podium ertönen lassen. Der Wirbelwind, den das wagnerische Reformwerk aufbrausen ließ, kam dann auch über die Alpen und blies die ausgestopften Puppen um. Anders, geradezu gegensätzlich verlief das Geschick der opéra comique. Wurde es der opera buffa verhängnißvoll, daß man dem Frohmuth und der sinnvollen Narrheit nach und nach den Spielraum verlegte, so war es das Verderben der französischen komischen Oper, daß der Esprit die Musik verdrängte. Ursprünglich nur die anregende, belebende Kraft, wurde er allmälig zur treibenden, dann zur beherrschenden und ausschlaggebenden; als solche artete er aus, überschlug sich, bis er sich am Ende selbst parodirte. Zuerst war das Ferment eben gerade stark genug, um den jedesmaligen, nothwendigen Gährungsprozeß zu bewirken. Schließlich nahm man zur Bereitung des Productes unverhältnißmäßig mehr Hefe als Teig. Die

entartete opéra comique wurde zur Operette. Wie kam es dazu?

Von ihrem Anbeginn hatte es die opéra comique in erster Linie auf spannende Handlung abgesehen. War sie auch nicht, wie das Reformdrama Gluck's, in bewußter Auflehnung gegen die opera seria erwachsen, so bedeutete ihr Entstehen gleichfalls eine Reaction gegen das rücksichtslose Vordrängen des gesanglich-virtuosen Elementes im musikalischen Drama und zugleich eine Reaction gegen den akademischen, in der classischen Periode der Tragédie großgezogenen Geist. Galt es nun im Bereiche der Spieloper von vornherein als selbstverständlich, daß der Componist dem Dichter die Führung überließ, so schien andererseits zwischen Beiden eine stillschweigende Verabredung getroffen zu sein, welche dahin ging, daß dem Musiker der Raum für ein lyrisches Ausspinnen von Empfindungen ungeschmälert bewilligt werden sollte, wo auch die möglichst durchsichtig und einheitlich gehaltene Handlung ein solches nur immer gestattete. So lange diese ungeschriebenen Hausgesetze aufrecht erhalten wurden, standen sich beide Theile vortrefflich. Im Verlaufe der Zeit aber ergab sich das Seltsame, daß der Musiker den für seine Thätigkeit freigelassenen Platz mehr und mehr mit dem zu füllen begann, was ihm sein Esprit, anstatt, wie zu erwarten war, mit dem, was ihm sein coeur eingab. Das veranlaßte natürlich den Dichter, zu geben, was er seinerseits nur irgend aufbringen konnte. Im Wettkampfe um den Preis des Esprit, welcher unter ungleichen Bedingungen unternommen wurde, mußte die Musik den Kürzeren ziehen. Der Dichter strebte ein Weiteres nicht auf dem Wege einer noch strafferen Führung der Handlung, sondern auf dem an, der ihm von dem Gebiete her, innerhalb dessen er uneingeengt von irgendwelchen Rücksichten schaffen

konnte, am vertrautesten war: dem der feineren, die Wirkung herausgehobener psychologischer Einzelheiten mehr in Rechnung ziehenden Ausfeilung der Charaktere, der spitzfindig angelegten, immer künstlicher verschlungenen Intrigue. Ohne es zu merken, arbeitete ihm der Componist in die Hände.

Man nehme ein Werk Monsigny's, des ersten namhaften Meisters der national-französischen Oper, etwa den „Déserteur" zur Hand. Die Grundstimmung der Musik ist die einer behaglichen, des Lebens und des Sonnenlichtes frohen Weltfreude, untermischt mit dem mehr sinnenden als sehnsüchtigen Ton altfranzösischer Romanzen, mit einem Klang aus dem zarten Minnewerben der Trouvères. Der Esprit ist hier noch nichts mehr als eine leise vorschmeckende Würze. Wie feine Luftbläschen auf dem Spiegel eines vollen Kelches, so huschen sacht die zierlichen Schaumperlen graziösen Scherzes über die Oberfläche der Partitur hin. Dem mehr naiven Monsigny folgt Grétry, welcher über seine Kunst ernsthaft nachdenkt und seine Werke im Einklang mit wohlbegründeten Theorieen zu vollenden sucht, wie er solche in seinen „Mémoires" niedergelegt hat. Von seinen in bestimmter, oft schlagender vocaler und instrumentaler Charakteristik entworfenen Tonbildern heben sich hier und da besonders hübsch erfundene Züge ab — zutreffende Bemerkungen eines Mannes, der recht wohl weiß, daß ihm die Natur Geist gegeben hat und der auf einen besonders gelungenen Treffer auch nicht ungern durch ein bescheidenes Räuspern vorbereitet. Sein „Richard coeur-de-lion" ist ein hübsches altfranzösisches Familienstück in historischem Costüm.

An Grétry schließt sich Boieldieu, der Mozart der opéra comique. Über der Freude an dem Reichthum seiner Erfindung im Lyrischen hat man seinem außerordentlichen Talent, den

musikalischen Conversationston zu entwickeln, nicht die genügende Beachtung geschenkt. Boieldieu's Werke, und zwar nicht erst die späteren Meisterschöpfungen des „Jean de Paris", des „Nouveau seigneur du village" und der „Dame blanche", sondern bereits seine früheren Werke wie der „Calif de Bagdad" liefern vollauf die Belege dafür, daß der frische dramatische und im engeren Sinne lustspielmäßige Zug, welcher die gesammte opéra comique belebt, ebensosehr auf Rechnung des der Entwickelung der Fabel so hurtig und sicher nachgehenden, sie jeweilig auch trefflich stützenden Componisten, wie des gewandten Librettisten zu setzen ist. Ersterer schreibt nicht allein die bald nur — aber selten am unrechten Orte — in knapper Fassung eingelegten, bald erweiterten und nach Maaßgabe der Situation als Grundlage für den Aufbau reicher gegliederter Formen verwendeten Chansons: er unterstreicht auch die dramatischen Pointen und sorgt vor Wendungen, von denen eine nachhaltiger wirkende Überraschung zu erwarten ist, für die nöthigen Kunstpausen. Er versteht sich bereits darauf, einen musikalischen Witz geschickt zu insceniren. Durch Einführung gedrängter, mitunter schon ganz prickelnder Rhythmen macht Boieldieu die musikalische Lustspielsprache erst recht flüssig. Er ist bereits auf allerhand stylistische Feinheiten bedacht; er spinnt einen Gedanken etwas länger aus, als es die Handlung zu erfordern scheint — nicht etwa, um ihn als „absoluter Musiker" länger auszukosten, sondern weil es ihn reizt, den Zuhörer zu necken, ein wenig ungeduldig zu machen und hinterher durch verdoppelte Liebenswürdigkeit zu versöhnen. Er bricht eine wohlangelegte Periode unvermuthet in der Mitte ab, keineswegs, weil es ihm Mühe machte, sie in harmonischen Verhältnissen zu Ende zu führen, als deshalb, weil er die Neugierde des Hörers spannen will, um sodann durch

einen neuen Gedanken in veränderter Bewegung mit um so größerer Treffsicherheit zu ergötzen. Er ist der Erfinder des musikalischen Anakoluth. Doch all' diese Künste werden unbefangen und mit Schicklichkeit vorgebracht. Es ist das einheitlich zusammengestimmte Werk, das bei Boieldieu die ungetheilte Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch nimmt. Der Autor bleibt noch im Hintergrunde. Sein Esprit beflügelt seine Bühnenphantasie, schmeidigt die mannigfach wechselnden Kunstformen, beschleunigt das musikalische Lustspielzeitmaaß. Aber er ist discret. Er tritt nie für sich allein heraus.

Mit Auber vollzieht sich die Umwandlung: der Esprit emancipirt sich und strebt darnach, unabhängig vom Gesammtgefüge der Oper Geltung zu erlangen. Auber war vorzüglich, aber einseitig veranlagt. Er verfügte über eine üppig sprudelnde, scheinbar unversiegliche Quelle musikalischer Einfälle, Einfälle unterschiedentlicher Art, liebenswürdige, schalkische, auch wohl einmal leicht sentimental angehauchte — aber doch eben nur Einfälle. Der außerordentliche Reichthum und die Mannigfaltigkeit derselben verleiteten und verleiten heute noch Manchen dazu, sein Talent zu überschätzen, zu vermeinen, erst mit Auber sei die opéra comique auf ihrem Gipfelpunkt angelangt. Das ist unzutreffend. Das Höchste der Gattung ist durch Boieldieu in der „Dame blanche" geleistet worden.

Auber besaß eine achtbare Routine im musikalischen Satz, aber er vermochte es nicht, wie die ihm vorangehenden Meister, in breit sich auswachsenden Formen etwas Ganzes darzustellen, geschweige denn diese Formen weiter zu bilden. Den Heutigen dünkt er anregender als jene, weil sich seine Farben und Motive bisher ziemlich frisch erhalten haben — was nicht bei jedem Genremaler vorkommt — und weil er schon mehr modernen Geist in

sich verkörpert. Denn er hat nicht nur seine landsmännischen Vorgänger, er hat auch den italienisch-musikalischen Weltmann Rossini zur Voraussetzung. Er ist ferner eine der ersten eigenartig individualisirten und doch in vieler Hinsicht typischen Erscheinungen, in denen sich der besondere Pariser Geist offenbart, wie er sich in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts als ätzende Säure aus einer sinkenden Cultur zu destilliren beginnt. Boieldieu, auch zum Theil noch Hérold und Adam sind national französische, Auber ist im engeren Sinne ein Pariser Componist. Trifft er den richtigen Localton in der Schilderung desjenigen Elementes der Metropole, welches auch den von der großen Theatersonne Paris nicht Geblendeten sympathisch und anmuthig erschien: des ehemaligen braven, arbeitsamen, stets munteren Pariser Kleinbürgerthumes, so ist er auf der anderen Seite als erster maaßgebender musikalischer Vertreter des Esprit der Boulevards anzusehen. Wie die geistreiche philosophisch gefärbte „maxime" des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts im neunzehnten sich zu dem glänzenden, verblüffenden, aber kaum von der Person des Causeur-Boulevardier abzulösenden „mot" abschleift, so wird die fein illustrirende Anmerkung der älteren opéra comique zu dem pikanten musikalischen Feuilletonwitz Daniel François Esprit Auber's. In seinen Bühnenwerken kommt das Allgemein-Menschliche nur insoweit zur Geltung, als es sich zur Noth noch gelegentlich mit dem Pariserischen vereinbaren läßt. Die weitaus größere Anzahl der von ihm und seinem unvergleichlichen Mitarbeiter Scribe geschaffenen Figuren hat denselben eleganten, aber conventionellen Zuschnitt, die gleiche Politur der „capitale", die gleiche Kühlherzigkeit, den gleichen je nach Umständen galanten oder sarkastischen weltstädtischen Witz. In Folge dessen fesseln sie als Einzelgestalten nicht übermäßig; sind

ihrer viele des öfteren vor den Augen des Zuschauers vorübergezogen, so gewahrt dieser, daß der Componist — wenn auch ohne es immer zu wollen — mit all' seinen Mitteln und Mittelchen, mit den schärferen harmonischen Beizen, mit den immer freigebiger gehäuften rhythmischen Würzen mehr sich als die handelnden Personen interessant macht. Sind die Helden und Heldinnen der älteren opéra comique ihrerseits auch nicht allzuhäufig darnach angethan, das Gefühl stärker in Mitleidenschaft zu ziehen, so schenkt man ihnen wenigstens als selbständigen, originell angelegten und eben dieser Anlage entsprechend dramatisch und musikalisch verständig gezeichneten Charakteren, als Trägern einer stets bewegten, durch den Tondichter flott colorirten Handlung die gebührende Aufmerksamkeit. Bei den späteren Opern, welche dem Zusammenwirken Scribe's und Auber's ihre Entstehung verdanken, fragt sich der Zuschauer kaum noch, wie wird das Loos dieses Helden und jener Heldin fallen, sondern: wie wird der Dichter den so überaus künstlich verschlungenen Knoten zu lösen wissen, welche Virtuosenstücke wird der Componist wohl anwenden, um dem so verwickelten Intriguengespinnst musikalisch beizukommen? Und Auber scheint auf eine solche Frage nur gewartet zu haben, um vorzutreten, seine weltmännische Verbeugung zu machen und uns in seiner graziösen Manier zu erklären, daß er ganz ohne jede Hexerei, nur vermöge seiner unfehlbaren musikalischen Schlagfertigkeit, die größten Schwierigkeiten besiegen werde.

Besiegt er sie wirklich?

Nur scheinbar. Allerdings häufen sich die Pointen zusehends. Die unaufhörlichen Sprühfunken guter Einfälle im Orchester, die geistreichen vocalen Paradoxe auf der Bühne jagen sich in Hast, lassen den Hörer kaum zur Besinnung kommen. Ist diese rastlose Geschäftigkeit das An-

zeichen einer gesteigerten, innerlichen musikalischen Lebensfülle? Nein. Die Musik spielt in den Werken Auber's, insbesondere in denen seiner letzten Periode eine äußerlich zwar glänzende, thatsächlich jedoch untergeordnete Rolle. Der Esprit hat das Libretto zur vollständig ausgeführten comédie erweitert, er hat die ehedem sorgsam gepflegten Formen der opéra comique zersetzt. Es entsprach sich vollkommen, daß Auber für sein Theil nicht die Kraft besaß, Gedanken in weiter verzweigten, dramatisch polyphon gehaltenen Durchführungen aufzurollen und daß er durch den Librettisten in zunehmendem Maaße eingeengt wurde. So fand die opéra comique ein schmerzloses und kampfloses Ende.

Natürlich sind Auber, der Componist der „Diamants de la Couronne", und Auber, der mit der „Muette de Portici" seinen ersten und einzigen heroischen Anlauf nahm, auseinander zu halten. Wirkte der Meister in der opéra comique, Alles in Allem genommen, zerstörend, so hat er dagegen durch die „Stumme" die „große Oper" wenigstens äußerlich gekräftigt. Hinsichtlich der freieren Ausgestaltung eines nicht nur die Gesangsstücke verbindenden, sondern auch die Handlung schrittweise fortführenden Recitativs, hinsichtlich des energischen Herausarbeitens musikalisch-dramatischer Chorwirkungen weist diese Partitur Fortschritte auf, die nicht nur Paris und gewiß nicht Rossini's „Tell" und Meyerbeer's „Robert" allein zu Gute kamen. Auch Wagner hat daran gelernt. Ist somit das Werk für die Geschichte der Oper und des Musikdramas von außerordentlicher Bedeutung, so giebt es doch einen viel weniger klaren Begriff von der Individualität Auber's, wie manche seiner an sich musikalisch erheblich schwächeren Leistungen auf dem Felde der Conversationsoper. Anmuthend und noch einigermaaßen künstlerisch geschlossen tritt uns

seine Persönlichkeit im „Maçon“, dem Meisterwerke seiner ersten Periode, entgegen. Werke wie „Les diamants de la couronne“, „La part du diable“, „Haydée“ bezeichnen dagegen das Ende des Auflösungsprozesses der opéra comique.

Hier wären ohne besondere Mühe die schließlich nur noch lose verbundenen Theile auseinander zu trennen. Auf der einen Seite erzielte man von ungefähr ein fertiges Lustspiel, welches lediglich einer nicht allzu eingehenden Überarbeitung bedürfte, um den besseren Leistungen der comédie und des sich schon der Behandlung des Alexandre Dumas entgegen neigenden Sittenstückes an die Seite gestellt werden zu können. Anderentheils bliebe ein Bündel unter sich entweder durch recht schwache Bänder verknüpfter oder gänzlich zusammenhangsloser Gesangsstücke übrig, die, ihres moderneren harmonischen und rhythmischen Aufputzes entkleidet, sich als nichts anderes darstellen möchten, wie die schlichten Dinge, aus welchen sich die ersten Arbeiten der Gattung zusammensetzten: als die einfache noch ländlich angehauchte Tanzmelodie, die anspruchslose alte Romanze, das beliebig oft zu wiederholende, auf den Refrain hin zugespitzte Couplet. Es ändert am Sachverhalt nichts, daß diese Stücke und Stückchen nicht immer gesondert auftreten, sondern jeweilig mosaikartig aneinandergereiht sind; wesentlich ist es, daß es am organischen Aufbau fehlt.

Prüft man solche Bestandtheile im Einzelnen, so ergiebt sich, daß gelungene und sehr schwache Nummern sich gegenüberstehen, daß raffinirt ausgetüftelte durch geradezu triviale abgelöst werden. Die Häufung des Esprit führt gleichzeitig zur Überreizung und zur Erschöpfung. Hier werden bewährte theatralische und musikalische Handgriffe bis zum Überdruß abgenutzt, dort geht das harmlose Couplet des

alten fröhlichen Frankreich allmälig in den gepfefferten Schlager der neueren Tage über. Die vordem so delicaten Schmeichelkünste des Componisten werden zu einer in ihren Mitteln nicht immer sonderlich wählerischen Koketterie. Schon lange verfängt der muntere Spott nicht mehr; der Text medisirt und die Musik hat hin und wieder bereits einen Anstrich von Frivolität. Die feine Satire des Weltmannes wandelt sich zum Hohn des Blasirten. Nur noch ein Geringes — und die Grenze zwischen ironisirender und parodirender Darstellung ist überschritten. Neben den zerhackten Coupletrhythmen machen sich Tanzmotive breit, die sich durch kecke, aber wenig vornehme Bewegung auszeichnen. Sie haben nicht immer einen von den früheren wesentlich verschiedenen Zuschnitt; aber sie lassen ein neuartiges Fluidum in die Phantasie der Hörer hinüberströmen. Ein Hauch wie von starken Parfums geht vom Orchester aus und verbreitet sich im ganzen Theaterraume. Hinter der Scene steht mit gespitzten Ohren der „Arrangeur", um die zur Contredanse etwa zu verwendenden Motive eilfertig anzukreiden. Vortänzer im neupariser Geschmack sind die Sänger und Sängerinnen selbst; in den Finales wird sogar hier und da, zwar noch mit Eleganz und Behutsamkeit, aber doch unzweideutig cancanirt. Bereits im Jahre 1842 klagte Richard Wagner: „Das, was jetzt für dieses Theater (die opéra comique) geschrieben wird, gehört zu dem Schlechtesten, was je in den Zeiten der Entartung der Kunst producirt worden ist; wohin ist die Grazie Méhul's, Isouard's, Boieldieu's und des jungen Auber vor den niederträchtigen Quadrillen-Rhythmen geflohen, die heutzutage ausschließlich dies Theater durchrasseln?" Noch nicht genug damit. Der Componist verfällt endlich gar in die Unarten und Widersinnigkeiten, um derentwillen die großen Opern Donizetti's und Verdi's so wuchtige Angriffe auf sich zogen. Versen, welche einen

heftig bewegten Gemüthszustand schildern, werden ohne Scheu banale Walzermotive untergelegt: einen drastischen Beleg hierfür bietet der Gesang der Angela im dritten Akt des „Domino noir“: „Flamme vengeresse“. Die opéra comique, welche in ihrer Blüthezeit auf Wahrheit bedacht war, erklärt sich nunmehr für dramatisch bankerott.

Entartet wie sie ist, wird sie zur Operette. Alle die Besonderheiten, in welchen die Symptome des Verfalles der einst so freundlichen, erquicklichen Kunst zu erkennen sind, dürfen jetzt als die charakteristischen Merkmale des neuen „Genre“ gelten. Es blieb nur noch übrig, auszusprechen, daß man auch den äußeren Anschein des musikalischen Lustspieles nicht mehr aufrechterhalten wolle, nachdem es mit demselben thatsächlich vorbei war. Hatte man sich dazu entschlossen, so war nichts mehr nöthig, als die zurückbleibenden Reste zusammenzufegen, sie ein wenig durcheinander zu rühren und die Mischung durch den auch in seinem Verfalle nicht versagenden Esprit zu beleben. Denn das Couplet im neuen Styl, das Cancanmotiv, der von der Satire in die Persiflage hinüberspielende Zug: das sind die Hauptfactoren der Operette.

Als nicht ganz unwichtige Zwischenglieder sind noch die Einacter des bescheidenen und gut begabten Albert Grisar zu erwähnen: in seinen Bluetten, unter denen „Bonsoir monsieur pantalon“ und „Le chien du jardinier“ eine besondere Hervorhebung verdienen, vermag die gefällige Musik dem oft recht burlesken und frivolen Text noch hier und da ein Paroli zu bieten. Florimond Hervé war es dann, der sich der nicht sehr reinlichen Aufgabe unterzog, den Kehraus zu machen. Wie Auber als Großvater, so hat Hervé — und nicht Jacques Offenbach — als Vater des Kunstwildlinges moderne Operette zu gelten. Seine ersten in den „Folies concertantes“

vorgeführten Piècen tragen schon mit selbstbewußtem Lächeln die parodistische Tendenz zur Schau, weisen bereits jene Kleinmusik auf, welche das, woran sie sich heftet, zu gleicher Zeit verzierlicht und verzerrt — vergleichbar den Illustrationen witzhaschender Zeichner, die einem monströsen Kopf mit fratzenhaftem Ausdruck einen Kinderleib und zwerghafte Gliedmaaßen anfügen. Hervé fand zuerst den Ton, welchen dann allerdings Offenbach mit unvergleichlich größerer Sicherheit beherrschen lernte. Über dem Größeren wurde der Kleinere bald vergessen. Hervé war eben nur ein nicht besonders ausgiebiges Halbtalent, während Offenbach zu den erfindungsreichsten Musikern zu rechnen ist, welche jemals in Paris die Feder zum Componiren ansetzten. Daß seine Begabung der eines Auber kaum nachstand, ist unzweifelhaft; daß er aber, selbst wenn es ihm um die Kunst ernst gewesen wäre, sich zu einem zweiten Auber entwickelt haben würde, muß bestritten werden. Man pflegt in der Regel dort anzufangen, wo ein Anderer aufgehört hat. Als Auber aufhörte, stand er vor der Thür der Operette. Hervé öffnete dieselbe und Jacques Offenbach ging hinein.

* * *

Der morsche Stamm der opéra comique ist zusammengebrochen. Bis die Wurzeln nicht wieder zu Humus geworden sind, dürfte an der gleichen Stelle nichts herauswachsen, das eine Zukunft für sich hat. Indessen sind noch einige, freilich etwas überschlanke Triebe um den Stumpf emporgeschossen. Georges Bizet, der Selbständigste und Bedeutendste unter denen, die ihr Stichwort von Auber übernahmen, ist diesem stark verschuldet. Will man sich davon überzeugen, so halte man die „Habanera“ der „Carmen“ gegen das einleitende Trio des „Domino Noir“:

in beiden Stücken findet sich das gleiche nervöse, chromatische Trippeln, in beiden entgeht der Componist mit knapper Noth dem Schicksal sich zu „encanailliren" — vielleicht hat der jüngere Meister noch einige Körner Paprica mehr daran gewendet. Immerhin ist „Carmen" unstreitig die brillanteste Opernpartitur, welche seit „la part du diable" (1843) in Frankreich geschrieben wurde — Berlioz' „Benvenuto Cellini" erlitt bereits 1838 seine erste Niederlage. Stylistische Vorzüge sind ihr nur in der Orchesterbehandlung nachzurühmen — das Gleiche gilt von der „Djamileh" und den „Pêcheurs de perles" desselben Componisten. Geist und Banalität halten sich in diesen Werken die Wage; Einflüsse der Operette, der komischen und der großen Oper kreuzen sich in ungebundenster Art. Merkwürdigerweise hat Bizet auf die Jungitaliener stärker eingewirkt als auf den französischen Nachwuchs; seine Landsleute scheinen nicht verständnißvoll erfaßt zu haben, was noch von Formgefühl, von Anpassungsfähigkeit an eine der nationalen Begabung entsprechende Aufgabe in Bizet vorhanden war.

Auch Délibes hatte noch einige Tropfen Auber'schen Blutes in sich. Sein „le roi l'a dit" bewies das am deutlichsten. Später naschte er von den verbotenen Früchten der Berlioz und Wagner. Das bekam ihm nicht. Einige Zeit lang schwankte er, ob er sich für die sehr schwere oder die sehr leichte Gattung der Oper entscheiden sollte; dann begnügte er sich mit dem Ballet. Das bekam ihm sehr gut. Auch Massenet wurde auf die Bahn der Versuche getrieben. In seiner „Manon" hat er sich bemüht, eine Brücke zwischen der opéra comique und dem neuen Musikdrama zu schlagen. Eine Nothbrücke, wie jede Leistung eines schämigen Talentes, das nicht die Kraft hat, originell zu sein, und, um es mit Niemandem zu ver-

derben, vorgiebt, zwischen Gegensätzen vermitteln zu wollen. Es war ein Glück für ihn, daß er auf dem schwankenden Stege nicht stehen blieb; die rücksichtslos anstürmenden Zeitwellen würden ihn sonst mit demselben hinweggespült haben. Inzwischen ließ er sich an dem flachen, durch keinen Sturm bewegten Tümpel der „Académie nationale de musique“ nieder, wo er, wenn auch keinen Ruhm, so doch wenigstens Tantièmen fischte. Von dem Componisten der „Danse macabre“, der à ses heures Bach, Beethoven, Wagner und Saint-Saëns in einer Person vorzustellen liebt, ist in diesem Zusammenhange nicht zu reden. Er hatte kein Bühnentemperament.

Es sind noch einige jüngere Talente vorhanden, welche zwischen der Place Boieldieu, an welchem das Gebäude der alten opéra comique stand und vor nicht gar langen Jahren abbrannte, und den Bouffes parisiennes unschlüssig hin und her spazieren. Sie haben zu wenig Talent, um das Andenken Auber's wiederaufleben zu lassen, sind von der Sprache und der Kunstentwickelung ihres Landes zu abhängig, um in der Modecomödie des französirten Wagnerthumes andere als Eintagserfolge zu erzielen und besitzen zu viel Anstand, um sich eingestandenermaaßen der Operette in die Arme zu werfen, wenn sie sich auch unter der Hand mit ihr verständigen. Sie können nicht leben und wollen nicht sterben. Doch das wird ihnen nichts helfen. In Paris, wo man es nöthig hat, seine Berühmtheit alle vierundzwanzig Stunden neu aufzufrischen, stirbt man leichter als anderswo. Besonders wenn man keine Aussichten hat.

II.

Offenbach und die Wiener Operette.

Jacques Offenbach ist eine der fragwürdigsten Erscheinungen im französisch-cosmopolitischen Coulissen- und Gesellschaftsleben. Doch immerhin eine, die auf eigenen Füßen steht. Dem keckſten Vertreter des musikalisch Anrüchigen ist viel eingefallen, deshalb darf ihm viel verziehen werden. Sogar, daß er überhaupt existirte. Er hatte das Recht der ausgeprägten Individualität für sich: ein Vorzug der, wenn er auch nicht immer den Erfolg sichert, doch meist den Neid und den Nachahmungstrieb der Berufsgenossen, die Neugierde und den Widerspruch der Masse rege macht. Offenbach aber wußte sein ungewöhnliches Talent so gut zu verwerthen, daß er auch einen ungemeinen äußeren Erfolg an sich kettete: nach wenigen Jahren eines nicht gerade aufreibenden Lebenskampfes wurde der kleine Cellist aus der Glockengasse zu Köln ein Mann des Tages — erheblich schneller als die meisten Deutschen, die sich an der Seine einzubürgern suchen, um ihre Begabung auf dem großen litterarischen und künstlerischen Markte Paris feilhalten zu können. Kaum daß er genannt wurde, hatte er seinen Weg gemacht. Er sah seinen neuen Landsgenossen ihre Eigenheiten, ihre liebenswürdigen und unliebenswürdigen Nationalfehler sogar so gut ab, daß sie ihn alsbald als einen der Ihrigen

betrachteten und ihm durchgehen ließen, was sie in der Regel wohl sich selbst, aber keineswegs einem Nichtfranzosen gestatten: sich über ihre Schwächen lustig zu machen. In keiner anderen Persönlichkeit hat sich der Geist der „Blague", dieser mißfarbigen Spätblüthe der alten graziösen Pariser Unterhaltungskunst, so glänzend verkörpert, wie in derjenigen Offenbach's. Er war einer der genialsten Carrikaturisten, welche jemals lebten: nicht im Sinne bedeutender Ironiker des Zeichnenstiftes, wie Hogarth und Goya, die, während sie mit bewußter Absicht verzerrten, doch nicht aufhörten, recht eindringlich zu charakterisiren, und Einbildungskraft genug besaßen, um, nur locker an die Wirklichkeit anknüpfend, abenteuerliche, aber oft märchenhaft reizvolle Grotesken zu ersinnen — auch nicht in der Weise Heinrich Heine's, der, so gern er sich auch in der Rolle des mitleidslos zersetzenden Spötters gefiel, doch zu sehr Poet war, um in der witzelnden Verneinung gänzlich aufzugehen — — nein, in der rücksichtslosen Manier des geborenen Possenreißers, der um jeden Preis Lachen erregen will und für den zu verhöhnenden Gegenstand kaum noch irgendwelche menschliche, geschweige denn künstlerische Theilnahme empfindet. Doch die Sprünge, welche seine musikalisch-parodistische Laune machte, waren so verwegen und gelangen so vortrefflich, sein Komödiantenblut war so unverfälscht und rollte so lebhaft in seinen Adern, daß er sein Publikum mit sich fortriß und sich für geraume Zeit treu erhielt.

Die Operette Offenbach's kennzeichnete sich vornehmlich durch ihre parodistische Tendenz. Darnach waren Musik wie Text abzuschätzen und, entsprechend der Empfänglichkeit des Hörers für burleske Situationskomik, schnurrige musikalische Narrenstreiche, possirliche Wort- und Sinnesverdrehungen, zu genießen. Das Vorgeführte ließ keinen

Zweifel darüber bestehen, daß im Vornherein darauf verzichtet wurde, im Zuschauer die Illusion einer wenn auch noch so frei geführten Handlung hervorzurufen. Die Operettenbühne Offenbach's war im Grunde nichts anderes als ein erweitertes, mit den äußeren Mitteln der theatralischen Darstellung versehenes Café chantant. Wie denn auch seine besten Librettisten, Meilhac und Halévy, am glücklichsten waren, wenn sie in dem sich aus Künstler-, Gassen- und Demimonde-Jargon zusammensetzenden Ton des Montmartre sich recht nach Herzenslust gehen ließen — so sehr sie sich auch in ihren späteren Jahren ernsthaft litterarisch zu strecken suchten. Es konnte keinem Franzosen einfallen, in der Bäuerin Offenbach's die Unschuld vom Lande, sei es auch nur von Passy oder Asnières, in seinem Prinzen einen leibhaftigen, selbst nur russischen Fürstensohn, in seinem Pariser Stutzer den wirklichen, auch in seiner modernen, schlotterigen Entnervtheit noch halbwegs manierlichen Lebenskünstler zu sehen. Man nahm hinter dem Orchester der „Bouffes" mit den gleichen Erwartungen Platz, mit denen man zum „Journal amusant" oder einem ähnlichen, einer carrikirenden Chronik der Tagesereignisse und Tagesfiguren gewidmeten Blatte griff; man wollte zu tollem Lachen gereizt sein und zwar hier im Besonderen durch die Persiflirung Jedermann wohlbekannter Staats- und Gesellschaftsverhältnisse. Die ehedem ängstlich festgehaltene, im Regelzwang vernietete Anstandslehre der französischen Kunst, welche auf den Brettern doch etliche dürre theatralische Conventionen festgehalten wissen wollte, schien sich bis auf den letzten Rest verflüchtigt zu haben. An classische Muster, mit denen man sich in der Vergangenheit so selbstgefällig gebrüstet hatte, dachte Niemand mehr in einer Zeit, in welcher mit verwegen weit ausschwingendem Wort eine einschneidende Kritik politisch und

sozial ungesunder Verhältnisse hätte geliefert werden sollen. Wer besann sich auf Aristophanes? Wer mochte sich gar an Molière anlehnen, der wie wenige vor und keiner nach ihm es verstanden hatte, bei den Verkehrtheiten seiner Tage einsetzend das Ewig-Lächerliche im Menschentreiben überhaupt, das nur in jeder Epoche zu anderer äußerer Erscheinung gelangt, für alle Zukunft vorbildlich zu schildern — in einer wohlabgestimmten hochkünstlerischen Darstellung, in einer gerechten Vertheilung von Licht und Schatten festzuhalten, wie sie nur dem wahren Dichter und Menschenfreunde zu treffen möglich ist. Diese Muster- und Meisterbilder theilten jetzt augenscheinlich das Loos werthvoller und schlecht gehängter Museumsstücke; mehr und mehr waren sie im Gedächtnisse der Mitlebenden nachgedunkelt, ähnlich wie ihre früher so ängstlich traditionell gehütete Darstellung auf dem Théâtre français, der ersten Bühne des Landes, zu verblassen begann. Nichts mehr lebte in Offenbach und seinen Librettisten von dem berechtigten Stolz der älteren französischen Lustspielautoren: mit Geschmack und Grazie freimüthig sein zu können. Sie durchschauten ihr Publikum, sie wußten, was es verlangte und waren ganz die Leute darnach, es zufrieden zu stellen. Sie arbeiteten nur für den „Bedarf" des Augenblicks; die einen mit dem Durchschnittsgeiste des stets mund- und schreibfertigen Pariser Journalisten, der andere mit dem Genie der musikalischen Drastik, der unaufhörlich wechselnden rhythmischen Überraschungen, der ausgesuchten instrumentalen Calembourgs.

Was Emile Zola weiterhin in einer unabsehbaren Reihe unendlich fleißig zusammengestrichelter und ausgepinselter, angeblich zur höheren Ehre der naturalistischen Lehren geschriebener, in Wahrheit jedoch auf die besondere Empfänglichkeit der Franzosen für sinnliche Aufstachelungen

berechneter Romane zu bezwecken vorgab: eine culturgeschichtlich gefärbte Darstellung der Jahre des zweiten Kaiserreiches, das hat Offenbach bündiger, ehrlicher und schlagender in seinen Operetten zu Wege gebracht. Er hat sogar, mit dem Instinct des spürenden, wetterkundigen Mimen noch ein „nach mir die dritte Republik" dazu gefügt. Zieht man hier das unvermeidliche Mehr der Travestie, dort das der bewußt tendenziösen Gruppirung ab, so ist „Orphée aux enfers" nicht weniger document humain als „l'Assommoir" und „Nana". Offenbach hat dem dritten Napoleon die Pierrotmütze auf's Haupt gesetzt und die Wangen mit Mehl bestreut; der Imperator sah, daß er seinen Meister gefunden hatte und besaß Geist genug, um mitzulachen — mit allen seinen Unterthanen, vom Minister bis zum Blousenmann. Im Lachen vergißt der Franzose Welt und Elend, beinahe sogar seine gloire — wie der Deutsche im Philosophiren. Über den „explosions de gaîté", welche die litterarischen und musikalischen Hofnarren des Pariser Publikums — in ihrer Mitte der unvergleichliche Jacques Offenbach — veranlaßten, merkten es die privilegirten Weltbürger des XIX. Jahrhunderts kaum, wie sie moralisch tiefer und tiefer sanken. Wenn auch die zur Zeit Herrschenden und Einflußreichen nicht darnach angethan waren, um die Achtung für die Begriffe Staat und Obrigkeit zu erhöhen, so zeigte doch die Lust an der Verhöhnung aller und jeder Autorität, wie kümmerlich es um das bürgerliche Pflichtbewußtsein bestellt war; das Behagen, mit dem man es aufnahm, wie Ehe und Familie in den Staub gezogen wurden, ließ darauf schließen, daß die Fäulniß bereits das Mark der Gesellschaft ergriffen hatte. Das war der Sumpfboden für das Sumpfgewächs der Pariser Operette. Als dann das Kartenhaus Napoleons zerflatterte, da war auch Offenbach mit seinem Witz zu

Ende. Und als er nichts Neues mehr zu sagen hatte, da ergab es sich, daß man auch seiner alten Grimassen nahezu überdrüssig geworden war. Mit gutem Grunde: wer hegt noch für die Carrikatur sonderliches Interesse, wenn die carrikirte Persönlichkeit einmal von der Tagesordnung verschwunden ist? Heute taucht Offenbach im Spielplan der Pariser Theater kaum wieder gelegentlich für Tag und Stunde auf. Auch seine besten französischen Anempfinder und Abschreiber, der nicht melodienarme, in seiner Technik eher etwas sorgfältigere Lecocq und der sentimentale Planquette, sind mit ihren Werken zum Orcus hinabgesunken. Unter der jungen Generation der Pariser Operettencomponisten ist noch André Messager hervorzuheben, der ein artiges kleines Talent mit guter Schulung und wohlthuendem Taktgefühl zu verwerthen versteht. Andere quälen sich mittelst freundwilliger Unterstützung der Preßcameraderie von einem Achtungserfolge zum anderen fort und leben vom Wohlwollen der unzähligen Fremdenschaaren, die sich im „Herzen der Welt" dankbar die ältesten Schnurren als nagelneuen Geist munden lassen.

Als die Mode Offenbach in Paris abgetragen war, wurde sie nach Deutschland verpflanzt — der gewöhnliche Gang der Dinge. Man müßte den Thatsachen in's Gesicht schlagen, wollte man es bestreiten, daß die Offenbachiaden auch diesseits des Rheines mit Jubel aufgenommen worden sind. Man muß das hinnehmen, wie alles, das bereits der Geschichte angehört. Will man jedoch eine und die andere Lehre daraus ziehen, so hat man sich zu fragen, ob es denn eigentlich für die Deutschen überhaupt möglich war, über das Wesen der Pariser Operette und ihre relativ besseren Seiten mit sich in's Reine zu kommen.

Es ist Grundregel für jede Travestie, daß der Zuschauer mit dem Gegenstande völlig vertraut ist, welcher

ihm im Hohlspiegel der satirischen Posse gezeigt werden soll. Was kümmerte nun das deutsche Publikum die Travestie des Napoleonismus? Es hatte für die innere Politik desselben im Allgemeinen ebensowenig Interesse als Verständniß. Was sollte ihm der ätzende, fressende Spott, mit dem eine auf der schiefen Ebene der Unmoral tiefer und tiefer hinab gleitende, ihm ihrer Natur und Zusammensetzung nach fremde Gesellschaft sich selbst verhöhnte — da es, ehe die Gründerzeit auch in Deutschland an Sitte und Sittlichkeit zu rütteln begann, doch fast durchweg an gesünderen und pietätvolleren Anschauungen festhielt? Es hatte mit dem Niedergang der gallischen Cultur so wenig zu schaffen, wie mit gewissen, just für ein sinnlich erregbares Volk gemachten Bestimmungen des „Code", gegen welche Dumas, Augier und Sardou das Scharfschützenfeuer ihrer Tendenzcomödien eröffneten, um für die Halbwelt die Menschenrechte zu erkämpfen. Selbst wenn ihm auf dem Theaterzettel kurz und bündig mitgetheilt worden wäre, daß in der Operette Offenbach's das Regierungssystem des Nachbarreiches und die persönlichen Schwächen seiner Regenten und Minister hart mitgenommen werden sollten, so würde es dessenungeachtet dabei geblieben sein, im „Orpheus in der Unterwelt" eine Verspottung des griechischen Olympes und in der Episode mit der Fliege eines der vielfachen zoologisch-erotischen Abenteuer des alten Heidengottes zu sehen, wie solche in jedem rechtschaffenen Lehrbuche der Mythologie der Reihe nach aufgezählt sind und von den Schülern und Schülerinnen höherer deutscher Lehranstalten noch heutigen Tages gewissenhaft auswendig gelernt werden. Man kam nicht auf den Geschmack des politischen Witzes und lachte beim Aufsieden desselben nur mit, weil jenseits der Grenze auch gelacht wurde. Dort war dieser Witz bereits seit zwei

Jahrhunderten durch die Epigramme der Philosophen und Schöngeister in gebundener und ungebundener Rede gepflegt worden; in den „Lettres persanes" Montesquieu's und in den Lustspielen des Beaumarchais hatte er einen classischen Ausdruck gefunden. Als ihn endlich Grabbe und Heine, Börne und Gutzkow auch nach Deutschland zu verpflanzen suchten, ging er den breiteren Schichten nicht recht ein. Die Satire des „Kladderadatsch" und seiner Nachfolger war, so lange sie noch einigermaaßen originell blieb, auf einen zu ernsten Grundton gestimmt, um Behagen an der sonder Scheu das Unterste zu Oberst kehrenden Pariser Travestie aufkommen zu lassen, und die humoristischen Blätter der österreichischen Metropole pausten zwar in ihrem Illustrationstheile Pariser Muster mit mehr oder weniger Geschick durch, waren aber den Hofräthen von der Censur und den Geistern des „höchsten Heurigen" zu sehr unterthan, um in ihrem Text dem Übermuth der Magnaten und der Geldaristokratie mit anderen Waffen als den abgestumpften Pfeilen des Wiener Localhumors zu Leibe zu gehen. Den souveränen Volkswitz, der selbst einem Ministersessel gegenüber nicht zahm wird und dem die Übermüthigsten nur als Sprachrohr dienen, kennen die Deutschen nicht; daß das Lächerliche nicht nur gewöhnliche Sterbliche, sondern auch hochgestellte Erdenkinder zu tödten vermag, das ist eine Anschauung, die ihnen vollends fremd ist. So konnte denn das satirisch-politische Leitmotiv der Offenbachiaden nicht vernehmlich an ihr Ohr klingen. Sie ließen sich sogar zuguterletzt einreden, daß es in der „Großherzogin von Gerolstein" und im „Blaubart" auf die deutschen Kleinstaaten, ihre Regenten und Hofschranzen abgesehen sei, während in Paris jeder Gamin darüber Bescheid wußte, daß man auf den Sack schlug und die Favorit-Generale und Diplomaten der Tuilerien meinte.

Desgleichen mußten die deutschen Theaterfreunde in weitaus überwiegender Zahl über die Natur der einzelnen Mittel und Kunstgriffe im Unklaren bleiben, die in ihrer Vereinigung der Pariser Operette seiner Zeit am Ort ihrer Entstehung zur vollen Wirkung verholfen hatten. Der Dialog, den sie kennen lernten, war nicht das von gewagten, aber stets zielsicheren Anspielungen, von unverschämten, aber mit unerhörter Schlagfertigkeit vorgebrachten Randbemerkungen strotzende Wechselgeplauder der Meilhac und Halévy, die Musik, welche sie, dem Takt nachhinkend, mitsummen mochten, nicht mehr die der feuilletonistischen Meisterpartituren Offenbach's. Der geistfunkelnde französische Unsinn wurde in der Übertragung durch deutsche Verskünstler, in der Ausführung durch deutsche Sänger und Orchester zum abgeschmackten, mit groben und blöden Zoten durchsetzten Tollhausspiel.

Der Schwerpunkt der französischen Burleske liegt, ähnlich wie bei der opéra comique, im Dialoge. Die Handlung stockt nicht etwa während der Gesangsstücke, sondern sie schreitet nur in etwas verlangsamtem Zeitmaaße weiter. Offenbach's Musik ist Dialog in der Form des leichtesten, freiesten Couplets. Die Sänger, welche sie in Paris ausführen, haben noch weniger Stimme, als diejenigen, welche dort Auber'sche und Boieldieu'sche Rollen darstellen, will sagen: so gut wie gar keine. Giebt der Kapellmeister das Zeichen zu einer vom Orchester zu begleitenden Scene, so setzen sie sich nicht erst in Positur, sondern sprechen weiter wie vordem, nur jetzt ungefähr mit Beobachtung der vom Componisten angegebenen Tonstufen, mit scharfer rhythmischer Gliederung und mit gelegentlichen kleinen lyrischen Gefühlspausen, damit auch das „sentiment" zu seinem Rechte komme, dessen der Franzose selbst in seinen ausgelassensten Stimmungen nicht ganz zu entrathen

vermag. Einem derartigen Vortrage entspricht auch die vorzugsweise gebräuchliche Redewendung: „dire“ (nicht „chanter“) „une romance, un couplet“. Und dieses dire ist keineswegs das bedächtige, gesetzte deutsche „Sprechen“, sondern das flotte Eilen, das im Zickzack Gehen, Gleiten, Hüpfen und sich Überschlagen des französischen, in keinem anderen Idiom auch nur annähernd nachzuahmenden Conversationstones — jenes Rubato der Laune und des Denkens, welches den springenden Geist Friedrich Nietzsche's bei den gallischen Prosaikern entzückt hatte und welches mit dem Tanz der griechischen Musen zu vereinbaren seine wunderlichste Wahnidee war. Damit kann kein deutscher Übersetzer etwas anfangen. Wenn er sich der Schwierigkeiten der Aufgabe nicht voll bewußt ist, sicherlich nicht und, wenn er gründlich sein will, erst recht nicht.

Besonders schreiend erscheint der Gegensatz zwischen dem Texte des Originals und dem der Übertragung, wenn man vorwiegend auf die Pointen achtet. Der Singschauspieler der französischen Operette plaudert seinen Dialog, den recitirenden sowohl wie den vom Orchester begleiteten, mit solch' eleganter Behendigkeit herunter, daß dem Zuhörer nur selten Zeit gelassen wird, bei den darin enthaltenen Bedenklichkeiten zu verweilen, eine mit verwegenem Pinsel hingetupfte Andeutung ergänzend auszumalen. Und wann geht es ohne diese Anspielungen ab! Der Franzose kann dergleichen Appetitsbröckchen in seiner geistigen Speise, besonders in seiner Theaterkost, ebensowenig entbehren, wie der Magyar den Paprika in seiner materiellen Nahrung. Er hat ein besonderes Vergnügen daran, auf der schmalen Grenzkante zwischen Sitte und Unsitte die gewagtesten Sprünge auszuführen. Nur legt er Werth darauf, dabei die „balance“ nicht zu verlieren. Will ihm nun Jemand vorhalten, daß es um die Schlüpfrigkeit ein übel Ding sei,

so entgegnet er darauf: „Wenn Du dergleichen hineinlegen willst, so ist das Deine Sache. Ist die Form, in welche jener, wie Du sagst, sehr gewagte Gedanke eingekleidet wird, nicht makellos und darf ich in der besten Gesellschaft mehr beanspruchen, als daß die Form gewahrt und mit „charme" behandelt werde? Weise mir doch nach, daß ich die trennende Linie überschritten habe!"

Der Deutsche hat im gesammten Gebiet der französischen Litteratur das Gefühl, über Moorboden zu wandeln. In seiner Sprache ist ein solches Versteckspielen mit dem Bedenklichen, ein solches Kokettiren mit dem Heikligen nicht möglich. Die deutsche Sprache ist keine Virtuosen- und Seiltänzersprache. Was man in ihr sagt, ist entweder anständig oder unanständig. In ihrer gutartigen Unbehülflichkeit, ihrer nachdrücklichen Deutlichkeit ist es ihr unmöglich, das Gebiet des moralisch Fragwürdigen auch nur flüchtig zu streifen, ohne sich zu beschmutzen, eine Zote in Seidenpapier einzuwickeln oder über eine Situation mit geschmeidiger Grazie hinwegzuhuschen, in der die Tugend um einen höheren Einsatz spielt, als sie aus eigenem Vermögen zahlen kann. Verläßt sie den Bereich dessen, was über jeden Zweifel erhaben ist, so wird sie ohne Weiteres cynisch und roh. Eine deutsche Zweideutigkeit ist stets eine derbe Eindeutigkeit. Somit mußte jeder Versuch, französische Operettentexte in's Deutsche zu übertragen, zu einer Ansammlung von Widerlichkeiten führen. Damit fand sich dann der deutsche Schauspieler in der Weise ab, daß er auf jedes Pfefferkorn einzeln biß.

Wer war ferner dieser Schauspieler? Ein meist harmloser Komiker untergeordneter Gattung, dessen Talent sich bis dahin als gerade ausreichend erwiesen hatte, um den nicht übermäßigen Anforderungen leidlich gerecht zu werden, welche durch die alte Local- oder Zauberposse, durch das

bescheidene Singspiel oder Vaudeville mit seinem etwas spießbürgerlichen Humor, seiner nicht sehr tiefgehenden Charakteristik und seiner in eine hausbackene Moral ausklingenden Coupletstrophe an die Ausführenden gestellt waren. Wenn es hoch kam, lag es ihm ob, dem gemüthlichen Humor einer Lortzing'schen Buffopartie behäbig nachzugehen. Nunmehr sollte er Verständniß für die verwunderlichen Ausklügeleien eines ihm höchst fremdartigen, sich in abenteuerlichen Drehungen gefallenden Geistes zeigen, sich in die Denkart einer Nation hineinleben, die, das Privilegium des Leichtsinnes bis an den jüngsten Tag ausnutzend, mit den Trümmern einer morsch und brüchig gewordenen Civilisation Fangball spielt. War es zu verwundern, wenn solch ein Unglücklicher, in der denkbar größten Verwirrung betreffs dessen, was man von ihm verlangte, begriffen, schließlich um nur überhaupt irgendwelche Wirkungen zu erzielen, seine Zuflucht zu Hülfsmitteln nahm, wie sie die Artisten der Specialitätenbühne anzuwenden pflegen? Schwer begreifen ließ es sich dagegen, wie das Publikum in dem Wahn verharren konnte, daß man ihm französische Operetten vorführte, ja daß man sich darauf in Wien und Berlin nicht weniger gut verstünde als in Paris.

Nicht einmal der instrumentale Witz Offenbach's war durch deutsche Orchester einigermaaßen getreu wiederzugeben. Hierzu ging ihnen Raschheit der Auffassung und Temperament ab; das eigenthümlich freche Prickeln, welches die Motive des Maestro belebt, mußte sich in ihrer Auffassung schlechterdings verflüchtigen, das Pikante belustigender Einfälle beträchtlich vergröbern. Der Witz Offenbach's ist vorwiegend rhythmischer Art — und gerade die Rhythmik ist die schwächste Seite der deutschen Orchester, sogar der vorzüglichen und vollends derjenigen minderen Ranges. Sie können sich deshalb nur bedingt mit den

besseren französischen Opernpartituren abfinden, deren Hauptvorzüge nicht melodische Innigkeit, Tiefe des Ausdrucks und bedeutsame polyphone Arbeit, sondern rhythmisch und harmonisch kecke Würfe von außerordentlicher Mannigfaltigkeit sind; sie verstehen darum mit den rhythmischen Glanzleistungen Offenbach's, dem Besten, was auch ihm nachzurühmen ist, nichts Rechtes anzufangen. Desgleichen fehlt es ihnen an Feuer und Virtuosität, um die von Jenem mit Vorliebe angewendeten schnellen Zeitmaaße herauszubringen, insbesondere bei der wilden Jagd seiner Schluß-Galoppaden nicht zu erlahmen.

Hält man all' das zusammen, so erweist das Ergebniß unwiderleglich, daß die Aufführungen der Pariser Operetten, wie sie dem deutschen Publikum geboten wurden, von dem ächten Offenbach so gut wie nichts an sich hatten. Das, was unter diesem Namen über die einheimischen Bühnen ging, war ein unbestimmbares Unding, ein Mischmasch von plumpen Lascivitäten und musikalischen Geschmacklosigkeiten. Offenbach verdankte demgemäß seine großen deutschen Erfolge weder seinem starken Talente noch seiner flotten Unterhaltungskunst. Was gab also den Ausschlag zu seinen Gunsten? Die Freude am Tricot.

Die denkende Minorität, die Feinfühligen und Zurückhaltenden, fühlten sich naturgemäß abgestoßen. Sie sahen dem Schauspiel mit Verwunderung zu, wie Thalia von den Brettern zum Brettl hinabstieg, lachten auch ein und das anderemal, weniger über die abgeschmackten Hanswurstiaden der Schauspieler, als darüber, daß die Parodie nun ihrerseits wieder parodirt wurde; sobald sie das Theater verließen, war für sie das Unedle und Häßliche verklungen, welches ihr Ohr hatte aufnehmen müssen. Aber wie fast immer, so blieben sie auch diesmal mit ihrer Empfindung und ihrem Urtheil allein; sie versuchten es

zwar, dem letzteren Nachdruck zu geben, standen aber allgemach davon ab, in der richtigen Erkenntnis, daß es ein fruchtloses Bemühen sei, gegen die Geschmackslaunen der großen Menge anzukämpfen. Zumal da diese, die sonst so viele Meinungen geltend machen will, als sie Köpfe zählt, in ihrem Wünschen und Begehren ausnahmsweise einig war. Als man sich in der Operette fand, da verstand man sich gleich. Wer den Nationaltanz des Gaminismus in Paris gesehen hatte, schwelgte in den Erinnerungen an entschwundene Freuden, und wem es nicht so gut geworden war, der wähnte sich zum Mindesten in den Vorgärten des muhammedanischen Paradieses. Insofern war es allerdings gleichgiltig, ob die Abgesandten des Bal Mabile, welche in das von Schiller als moralische Kunstanstalt aufgefaßte deutsche Theater ihren Einzug hielten, mit dem tadellos angegossenen duftigen Lackschuh des Pariser Künstlers oder mit dem plumpen dicksohligen Stiefel des ehrlichen germanischen Schusters ihre Entrechats ausführten. Mit diesem Trank im Leibe sah das starke Geschlecht bald in jedem Weibe eine Phryne. Daß die Nichtsthuer in bevorzugter Lebensstellung seit jenen Tagen ihre Neigungen zwischen Circus und Operette zu theilen begannen, darauf kam schließlich nicht allzuviel an. Schlimmer war es schon, daß auch diejenigen durch häufigeres Anhören der Offenbachiaden ihren Geschmack vergröberten, deren Geistes- und Herzensbildung sie von theatralischen Aufführungen mehr beanspruchen ließ als Zerstreuung und kurzweilige Unterhaltung; büßten sie gleich den Sinn für das Edlere nicht ein, so blieb doch der Verkehr mit dem Zweifelhaften und Zweideutigen auf ihre Lebensführung nicht ohne Einfluß. Dazu trugen sie dadurch zur Herabwürdigung der Schaubühne bei, daß sie wissentlich oder unwissentlich der Behandlung unreinlicher Stoffe auf offener Scene und den entsprechenden Vortrags-

manieren Berechtigung zugestanden. Die unerfreulichsten Einwirkungen des Operetten-Unsegens traten jedoch in den breiten Schichten des Volkes zu Tage, in den Tausenden und Abertausenden, welche ihre musikalische Nahrung in den öffentlichen Gartenconzerten suchen und den stärksten Bruchtheil der Theatergänger, das Publikum der oberen Galerien stellen. In ihnen wurden durch die Offenbachiaden nicht nur die nach langwieriger, mühevoller Arbeit herangezogene Freude am Besseren und Idealen zum ansehnlichen Theile wieder vernichtet, sondern auch, ähnlich wie durch die Ausschreitungen, welche die Matadore der Milliardenzeit ungescheut vor Aller Augen begangen, häßliche Leidenschaften geweckt, über die Herr zu werden sie nicht immer die moralische Kraft besaßen. Die moderne Operette wurde für Deutschland zum Culturschaden.

Dies und Weiteres ist nächst Paris Wien zu verdanken. Der Unternehmungsgeist der Wiener Theaterdirectoren, die, wenn sie nur leben wollen, unablässig darum bemüht sein müssen, dem unstillbaren Heißhunger der Donaustadt nach abwechselungsvollen Zerstreuungen Genüge zu thun, brachte es vornehmlich zu Wege, daß Deutschland mit Offenbach schnell vertraut wurde. Wien, der Vereinigungspunkt westlich überfeinerten und halbasiatischen Geschmackes, Wien, das im modernen Gesellschaftsleben die naive Frivolität vertritt wie Paris die stylisirte, hatte die gealterte, mit zunehmenden Jahren in der Preisgebung ihrer Reize immer verschwenderischer gewordene Muse Offenbach's zuerst gastfrei aufgenommen und ihr für ihre Kunstreisen durch das Land Goethe's und Kant's beneidenswerth vortrefflich geschriebene Geleitsbriefe wohlwollender Würdigung mitgegeben. Es behagte der vorurtheilslosen Schönen aber nirgends so gut wie in der lustigen Kaiserstadt; dort, wo das Drama der Lebens- und Leidensjahre Mozart's, Beet-

hoven's und Schubert's sich abgespielt hatte, dort eröffnete sie den Reigen eines wirren, bunten Satyrspieles, das mit seinen Cinellenschlägen, mit dem wüsten Geschrei der Faune, welche auf der im Cancantaumel vom Antlitz gerissenen Larve der Bildung und Gesittung herumstampften, die Stimmen der vornehmeren Mimen bis auf den heutigen Tag zu übertönen droht. Damit nicht genug: seßhaft geworden, trat sie mit dreistem Werben dem altösterreichischen Ländler entgegen, einstmals dem Musterbild einer heiter behaglichen, in berechtigtem Selbstgenügen innerhalb ihrer natürlichen Grenzen verharrenden Musik. Sie fand williges Gehör, und die Frucht, welche diesem absonderlichen Bunde ihr Dasein verdankte, war die „deutsche", will sagen die Wiener Operette. Offenbach hatte sich ausgeschrieben; man mußte etwas Neues auf den Markt bringen. Dem Unterhaltungsbedürfniß der Menge, den Forderungen ihrer Liebediener kamen der Geschäftseifer der Unternehmer und der Nachahmungstrieb der Componisten untergeordneten Ranges auf halbem Wege entgegen.

Seit der Aera Metternich hatte Wien mehr und mehr Fühlung mit der Pariser Weltanschauung gewonnen. Das fröhliche Wien vergangener Jahre wurde zum genußsüchtigen; der so bemerkenswerthe Charakterzug des Vollblut-Parisers, über dem Vergnügen des Heute die der Zukunft drohenden Sorgen zu vergessen, trat nach und nach auch bei den bezaubernd umgänglichen und künstlerisch hoch veranlagten Epikuräern am Strande der blauen Donau deutlich hervor. Nachgerade wurde der Tag als verloren angesehen, an dem nicht eine „Hetz" die andere ablöste. Die materielle Lebensphilosophie, welche die Versuche grausam und gründlich zerstörte, die zur Förderung eines auf edle Ziele gerichteten deutschen Gesellschaftslebens angebahnt worden waren, wuchs sich vorerst unter Deutsch-

Österreichern recht tüchtig aus. Die echte Kunst wurde kleinlaut, die falsche großsprecherisch. Seit Grillparzer und Anastasius Grün alterten, wurde es stiller und stiller auf dem Parnaß des Wiener Waldes. Unter Laube lernte man sogar im Burgtheater das Französeln. Das frivol-decorative Genie Hans Makarts, welcher die wurmstichigen Pfirsiche des Alexandre Dumas auf die Leinwand übertrug, half dann dazu, der zügellosen Schaar der Pariser Quadrille die Bahn freizumachen. Als Wien diesem nervenüberreizten Hetärenmaler einmüthig zujauchzte, da war es kaum noch mehr die rechte Beethovenstadt: vielmehr die bevorzugte Residenz der deutschen Operette.

Singspiele mit burlesker Handlung und Parodieen waren in Wien bereits seit den zwanziger Jahren beliebt geworden; in ihnen waltete ein wenn auch grobkörniger, so doch aufrichtiger, unangekränkelter Humor; das Ausgedüftelte, Ungesunde hätte mit dem naiv lebfrischen Charakter des Altwienerthumes nicht in Einklang gestanden. Erst allmälig nistete sich ein mehr moderner Hang zur Frivolität in der leichtgewogenen Gattung des Vorstadtstückes ein. Begabte „Volkscomponisten", das heißt geschickte und anspruchslose Theatercapellmeister wie Wenzel Müller und späterhin Adolf Müller — nicht Bluts- aber Geistesverwandte — leisteten ihm Vorschub; mit ansprechender Begabung für flüssige, bescheidene Melodik ausgerüstet, leichtlebig und ein wenig leichtfertig, häuften sie unglaublich geschwind Ballen musikalischer Tageswaare aufeinander. Wenn auch das lockere Element in ihre Partituren bereits Eingang fand, so wurden doch daneben noch schlichte Weisen vernehmbar. Träger längst vergessener Namen wandelten dann mit mehr oder minder Glück und Geschick in den gleichen Bahnen. Auch die früheren Werke Franz von Suppé's, des eigentlichen Begründers der Wiener

Operette, boten noch immer das bewährte Allerlei von Biederkeit, Rührseligkeit und nicht immer gewähltem, aber nur selten beleidigendem Witz. Ein Musiker von selbst nur mäßigem, ursprünglichem Talent war er nicht; sein Name würde wohl niemals über die Grenzen des musikalischen Burgfriedens von Neu-Wien hinausgedrungen sein, wenn er nicht mit dem geschäftskundigen Blicke des Kunsthandwerkers zur rechten Stunde seinen Vortheil ersehen, wenn er nicht erkannt hätte, wie einem neuen Zeitbedürfnisse entgegenzukommen wäre, wie die Manier Offenbach, von deutschen Componisten, soweit dies nur irgend anging, nachgeahmt, an der Donau und Spree beifallspendende und zahlende Bewunderer in Hülle und Fülle finden würde. Als er den neuen Weg einschlug, ließ er keinen Zweifel darüber bestehen, wo er hinaus wollte; er begann nicht etwa damit, den jüngeren, fast noch unschuldigen Offenbach der zierlichen „Mariage aux Lanternes", der anmuthigen „Deux aveugles" nachzucomponiren: nein, er versuchte es alsbald, den Ton der cynischen Pariser Travestie anzuschlagen. Die hochgeschürzte „Belle Hélène" wurde zu der in Costümfragen noch weniger wählerischen „Schönen Galathée". Die Sirene moderne Operette trat ohne den bergenden Schleier des Pariser Esprit in ihrem nicht sehr erbaulichen Naturzustande vor das Wiener Publikum. Und dieses schüttelte sich vor Lachen, als es seine Lieblinge, die es ehedem in harmlosen Staberliaden ergötzt oder in den sinnigen und ergreifenden Märchenspielen Raimund's gerührt hatten, sich jetzt in albernem Grimassiren und abgeschmackten Gliederverrenkungen überbieten sah. Der Appell an das Allzumenschliche in der Menschennatur schlug durch. Was war denn sonst an diesen Machwerken, was vermochte anderweitig die Zuhörer zu fesseln? Der Reiz der Handlung? Der Abklatsch eines

an sich schon auf die Carrikatur angelegten Fratzenstückes konnte doch keine dramatische Spannung hervorrufen. Die Musik hinwiederum war weder witzig noch liebenswürdig, äffte das französische Vorbild ungeschickt genug nach oder bewegte sich eintönig, saft- und gewürzlos in den ausgefahrenen Geleisen abgedroschener Tanzfiguren. Zu allem Übrigen hatte man eine meist rohe und ermüdend gleichförmige Instrumentation in den Kauf zu nehmen.

Wie Suppé, so alle seine Nachfolger. Die Wiener Operette lebt und stirbt mit der Ausnützung des Pariser Modelles. Es sind dieselben, nur allzubald fadenscheinig gewordenen Offenbach'schen Grundtypen, denen man in den Arbeiten der Suppé, Strauß, Millöcker, Genée immer wieder begegnet: die beiden komischen Dümmlinge, der trottelhafte lüsterne Regent und sein bauernschlauer Minister — die Operetten-Primadonna, zugleich aufgeblasen, weinerlich und frech, unschuldsvoll und verschlagen, Circustänzerin und Coloraturfoubrette — endlich der Liebhaber, eine Kreuzung von lyrischem Tenor und Cretin. Diesen schwankenden Gestalten gegenüber erschienen die Urbilder beinahe in freundlichem Lichte. Und nicht nur seine unzweifelhafte Selbständigkeit macht Offenbach seinen Almosenempfängern unendlich überlegen: auch um seiner Ehrlichkeit willen muß er hoch über sie gestellt werden. So niedrige Ziele er sich auch steckte: er wollte niemals mehr vorstellen als er war; von den „Rheinnixen", von den „Contes d'Hoffmann" abgesehen, in denen er sich mit Spatzenflügeln zu romantischen Höhen aufzuschwingen strebte, hat er nie etwas anderes als Grotesken zu schreiben im Sinne gehabt. Hingegen nehmen sich seine deutschen Nachschreiber darum so kläglich aus, weil sie andauernd ebenso krampfhafte als fruchtlose Anstrengungen machen, ihr trauriges Handwerk zu beschönigen. Sie liebäugeln mit der komischen Oper

der Franzosen und Italiener; sie betrachten sich gern als die „Fortsetzer des national-österreichischen Singspieles auf formell erweiterter Grundlage", sie überraschen den ahnungslosen Hörer auch wohl einmal mit einem schlecht aufgebauten lärmenden Finale in der Art der Meyerbeer und Halévy, um den Beweis zu geben, daß sie auch durch Compositionsschulen gelaufen sind. Aber ungeachtet all' dieser Spiegelfechtereien kommen sie über die Schablone nicht hinaus. Ihr Thun ist nichts mehr und nichts weniger als die Ausbeutung einer gewinnbringenden Mode-Industrie; sie sind Tantièmencomponisten, so wie man die Ausbeuter der gegenwärtig noch immer herrschenden französisch-deutschen Schwankmanier schlechthin als Tantièmendichter zu bezeichnen hätte. Wer gern in die Vergangenheit zurückschaut, um die Gegenwart besser begreifen zu können, mag allerdings den Kopf schütteln, wenn er bedenkt, daß ein Tag- und Lohnschreiber wie Suppé aus Wien, der musikalischesten deutschen Stadt, in welcher ein so reichbegabter Componist und Meister kerndeutschen Humors wie Lortzing sich jammervoll plagen mußte, allein für die Plattheiten einer „Fatinitza" Unsummen gezogen hat, und daß ihn ebendieses Wien in feierlicher Form mit dem Bürgerrechte beschenkte. Tief bedauerlich war es, daß Johannes Brahms nicht eine Auszeichnung zurückwies, die kurze Zeit vorher einem Suppé zu Theil geworden war.

Die Wiener Operette ist füglich unter culturgeschichtlichen Gesichtspunkten zu beleuchten: im Hinblick auf die völlige Unselbständigkeit der Gattung hat die ernsthafte musikalische Kritik als solche nicht allzuviel über sie zu sagen. Alles in ihr ist Fabrikwaare — bis auf eines, und dies einzig Gute und Neue in ihr, der Strauß'sche Walzer, hat mit ihr nichts zu schaffen. Strauß und sein Bestes blieben Fremdlinge auf der Scene. Er, der feinsinnigste

und liebenswürdigste aller Tanzcomponisten, hat nicht drei Tropfen Bühnenblut in sich. Seine Freunde, welche ihm zuredeten, „zum Theater zu gehen“, erwiesen ihm einen bösen Dienst. Gleichviel, ob eines der Libretti, in welche man ihn hineinschmeichelte, mehr oder weniger Tadel verdiente: entscheidend war, daß ihm die dramatische Ader abging und daß es ihm nicht einmal, wie einigen anderen Operettenfabrikanten, möglich war, sich die äußerliche Mache, die Fähigkeit anzueignen, theatralisch wirkungsvoll zu schreiben. Er setzte die reizvollen Walzer- und Polkamotive, welche ihm lange Jahre hindurch in überreicher Fülle, späterhin etwas spärlicher zuströmten, unbekümmert um Declamation und Ausdruck, mit einem beliebigen Texte in Verbindung, wie ihn gerade Buch und Situation mit sich brachten; das heißt: er schrieb unter eine Anzahl von Notenköpfen eine ungefähr gleiche Anzahl von Sylben. Dagegen ist Johann Strauß als absoluter Musiker kaum hoch genug zu rühmen. Von seiner Orchestrirung können die Besten noch lernen. Himmelsstürmer, welche mit verblüffender Geschwindigkeit Musikdramen und symphonische Dichtungen aus den Ärmeln schütteln, thäten gar nicht übel daran, gelegentlich eine Partitur von Strauß mit gespannter Aufmerksamkeit durchzulesen, anstatt vom ersten Hahnenschrei bis zur nächsten Mitternacht Berlioz'sche und Liszt'sche Folianten zu wälzen; der bescheidene Meister der Vorstadtbühne kann ihnen zeigen, wie man unter Aufwendung ganz geringer Mittel bei gutem Ineinandergreifen der verschiedenen Instrumentalgruppen einen stets wohlklingenden Orchestersatz zu schreiben im Stande ist. Auch die Führung der Stimmen in den Ensembles, der Geschmack in der Behandlung der Harmonik sind bei Johann Strauß jedes Lobes würdig. Und schließlich ist der Musikfreund geneigt, über die bequeme Art des Meisters, für die Bühne

zu schreiben, mit halbgeschlossenem Auge hinwegzusehen, da es unter den obwaltenden Verhältnissen möglich ist, die Walzerpartieen aus dem Gesammtgefüge ohne Umstände herauszulösen. Ist dies geschehen, so lassen sich jene erst ihrem wahren Werthe nach schätzen: nicht nur als vortreffliche Tanzweisen, sondern auch als wundervolle Musikstücke von ursprünglicher Erfindung, eigenartigem Stimmungszauber und stets zierlich ausgearbeiteter Fassung. In diesem Wiegen und Schweben, in dieser wonnigen Hingebung an eine sanft und doch in reichfluthenden Wellen dahinströmende Rhythmik liegt ein unsäglicher Zauber. Das Liebenswertheste des ewig jungen Altwienerthumes, die Seele der unvergleichlichsten aller Kaiserstädte spiegelt sich darin. Und zugleich steigt im Hörer eine schwer zu bezwingende Sehnsucht auf nach hellschimmernden, traulichen Bergwiesen und lachenden, sonnigen Weingeländen. Man sage nicht, daß die Gemüthlichkeit im glücklichen Österreich erstorben sei, so lange dort noch etwas so wohllautend Schönes geschaffen wird!

Die Walzer von Johann Strauß haben Theil am Ruhme Franz Schubert's. Wenn Niemand mehr an die unsinnigen Possenspiele eines „Prinz Methusalem", eines „Indigo", einer „Nacht in Venedig" denken wird, ja wenn vielleicht doch einmal das ganze Operettenunwesen wie ein böser Traum verschwunden sein sollte, dann werden die jenen und anderen Werken Johann's des Wienerischen entnommenen Walzer als Offenbarungen einer zugleich volksthümlichen und hinreißend feurigen Melodik, als Meisterstücke schwungvoller Tondichtungen, als Musterbeispiele graziöser musikalischer Kleinkunst noch in voller Jugendfrische leben und Vielen frohe Stunden bereiten, die nichts von bitterer Nachempfindung zurücklassen.

Wie einstmals die Pariser, so hat die Wiener Operette

Alldeutschland mit ihren Erzeugnissen überschwemmt. In allen größeren Orten bestand eine, in der Reichshauptstadt Jahre hindurch sogar mehrere Bühnen, welche ganz oder nahezu ausschließlich der Pflege des verdeutschten Cancan geweiht waren. Es wäre von Werth, wenn festgestellt werden könnte, welche Summen seit Sedan in die Kassen der deutschen Operettentheater geflossen sind; die Herabminderung, welche der öffentliche Kunstgeschmack erlitten hat, ließe sich freilich zahlenmäßig nicht ausdrücken. Man kann das beklagen; sich darüber zu entrüsten, wäre thöricht. Jedes Publikum hat die Kunst, die es verdient.

Von ernsthaften deutschen und französischen Schriftstellern sind neuerdings wiederholt die Fragen aufgeworfen worden, weshalb die Theater, deren Führung noch halbwegs eine Neigung zu künstlerischem Streben erkennen ließe, von Jahr zu Jahr sich härter durchzukämpfen hätten, und weshalb in Paris und Berlin, Wien und München die bestbesuchten öffentlichen Veranstaltungen die der Cafés chantants wären. Die Erklärung dafür hat man darin zu finden geglaubt, daß die Preise der Theaterbillette sich gegen die der letzten Jahrzehnte nicht unwesentlich erhöht haben. Diese Muthmaaßung trifft nicht zu. Sind die Eintrittskarten theurer geworden, so entspricht das nur dem Umstande, daß einerseits heutzutage die gesammte Lebenshaltung eine kostspieligere ist, andererseits die Erwerbsverhältnisse sich im Allgemeinen gebessert haben. Dazu hat die durchschnittliche Wohlhabenheit in Paris wie in den französischen Provinzen verhältnißmäßig nicht abgenommen, in Deutschland sich fraglos gesteigert. Nein — was mit die Hauptschuld daran trägt, daß der Spielplan der angesehneren Scenen sich von Jahr zu Jahr verschlechtert, daß immer mehr Direktoren zu anfechtbaren Zugmitteln greifen, oder daß sie sich gänzlich dem

Speculationsteufel in die Arme werfen: das ist die durch die moderne Operette herbeigeführte Verwilderung des allgemeinen Geschmacks. Als diese Operette sich schließlich minder zugkräftig erwies, war es nur naturgemäß, daß der breite Strom der Besucher nicht etwa zu den Pforten der ernst zu nehmenden Theater zurückflutete, sondern sich den Singspielhallen zuwendete. Hier konnten diejenigen sich noch bequemer gehen lassen, welche zu sagen pflegen, daß sie nach den Anstrengungen des Tages eine „leichtere Erholung" nöthig hätten. Hier wurde das, um dessentwillen die Offenbachiaden nebst dem deutschen Nachwuchs ihre in die Tausende gehenden Stammgäste sich hauptsächlich verpflichtet hatten, noch in stärkeren Dosen verabfolgt. Auch waren die Leiter dieser Unternehmungen geschickt genug, um dem Publikum in der erwünschten Augenweide Abwechselung zu verschaffen, indem sie aus den Ausstattungs-Theatern die Aufzüge und den öden Decorationsprunk herübernahmen. Wer füllt die Zuschauerräume dieser riesigen Säle Abend für Abend in den Residenzen wie in kleineren Städten? Die „goldene Jugend" mit ihrem Anhang vermag das nur zum kleineren Theil. Das „Chantant" hat sich eben auch in Deutschland ein Familienpublikum gewonnen, in dem die Kleinbürger und die Kreise, die sich die gute Gesellschaft zu nennen pflegen, ungefähr zu gleichen Theilen vertreten sind. Es bleibt abzuwarten, welche Folgen diese unleugbaren Thatsachen für Geschmack, Sitte und öffentlichen Ton im Weiteren nach sich ziehen werden. Harte Worte spart man sich füglich, wenn ein Übel eine so große Ausdehnung gewonnen hat, daß es sich nur noch in sich zerstören kann. Überdies sprachen diejenigen sich selbst ihr Urtheil, welche im Vaterlande Schiller's und Beethoven's die unsagbar frechen Cynismen einer Yvette Guilbert mit frenetischem

Beifall begrüßten. Der Pariser „Boulevard“ hat an Deutschland seine Revanche genommen.

Ist auch durch die Singspielhalle die öffentliche Gunst der Operette zum größten Theil entzogen worden, so fristet diese ihr Dasein daneben noch immer fort. Zu Grabe getragen dürfte sie erst werden, wenn der letzte Offenbachianer an der Seine die Feder aus der Hand legt. So lange nämlich noch in Paris eine neue Operette oder ein neues Sittenstück über die Scene geht, wird es nicht an deutschen Theaterdirectoren fehlen, die selbigem Werk eine Unterkunft gewähren, wird es nicht an Dichtern und Componisten mangeln, die dergleichen nachahmen, wird das Publikum sich einstellen, welches Original und Copie unparteiisch mit dem gleichen stürmischen Beifall bedenkt. Vielleicht ist es jedoch der deutschen Operette beschieden, ihr französisches Vorbild noch um eine Spanne Zeit zu überleben. Sagt ja der große Menschenkenner Lessing: „Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen beginnt. Aber oft auch dann noch nicht.“

III.

Vom englischen Singspiel.*

So gute Erquickung jeder Trunk aus den vielen reinlichen und herzstärkenden Wassern der englischen Litteratur schafft, so mannigfachen Genuß man den bedeutenden britischen Portraitisten und Landschaftern der beiden letzten Jahrhunderte zu danken hat, ja so reiche Ausbeute jeder Streifzug durch die Versuchskreise der modernen englischen Malerei und Romandichtung zum Mindesten in psychologischer Hinsicht gewährt, so sehr wird jedes Bemühen, sich durch das Gebiet der englischen Musik hindurchzuschlagen, zur harten Geduldprobe. Die Ruhmeshalle, in welcher der Nationalstolz der vereinigten Königreiche die Standbilder der einheimischen Componisten von der Reformationszeit bis auf den heutigen Tag in Reih' und Glied zusammenrückte, ist der Tempel der Physiognomielosen: fast überall die Flachstirn der ehrenwerthen Mittelmäßigkeit, das glanzlose Auge der Phantasiearmen, der nüchterne

* Vorbemerkung. Spärlich fließen die englischen Quellen, aus denen sich leidlich zuverlässige Aufschlüsse über die Entwickelungsgeschichte des englischen Singspieles ergeben; die „musical memoirs" des achtzehnten Jahrhunderts sind kaum mehr als Anecdotensammlungen, allenfalls sorglos angelegte Chroniken. Am Besten hält man sich an die allgemeine Geschichte des englischen Theaters und an das vorliegende Notenmaterial.

Ausdruck des wackeren, leidenschaftslosen Pflichtmenschen. Nichts von den feinen Linien, die sich um den Mund eines Swift, eines Thackeray kräuseln — geschweige denn von den Furchen, die der Geist und das Streben nach hohen Zielen in Milton's und Byron's Stirnen grub. Selbst nicht ein auffällig hervorstechender Zug von unterhaltsamer Excentricität, ja nicht einmal das Prägzeichen eines derben Spleens! Die englische Tonkunst hat keine Farbe, kein Feuer, keine Zeugungskraft. Soweit sich der britische Musiksinn kräftigerer Nahrung bedürftig zeigte, hatte er sich einerseits an den immerhin recht ansehnlichen melodischen Werthgaben englischer und schottischer Volksweisen, andererseits an den Werken deutscher, italienischer und französischer Meister zu ersättigen.

Neuerdings haben nun zwar englische Patrioten und deutsche Spintisirer außerordentliche Anstrengungen gemacht, um den Nachweis zu erbringen, daß die compositorische Triebkraft Englands keine geringere gewesen sei, als die der anderen großen Culturstaaten des Abendlandes; nur wären die schönsten Blüthenträume nicht gereift, da sie unter dem eisigen Hauch der Puritanerherrschaft hätten zu Grunde gehen müssen. Nicht Jeder wird das gläubig hinnehmen. Was berechtigt denn zu der Annahme, daß die Entwickelung der englischen Musik Besseres gezeitigt hätte, wenn die Stuarts ohne Unterbrechung weiter regiert haben würden? Welcher Art waren denn die Leistungen jener Kunst im sechszehnten und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts? Zweifelsohne werden in der Reihe von Dunstable bis zu den beiden Lawes tüchtige Contrapunktisten mit allem Recht gerühmt; sicherlich war den Lautenisten und Madrigalisten, der Gruppe um Dowland, Anmuth, Sinn für Wohlklang und, soweit es die peinlich gehandhabten Formgesetze und die einfache Melodieführung der Zeit

gestatteten, eine wenn auch etwas steife Grazie zu eigen. Aber sind sie, Alles in Allem genommen, nicht doch mehr als Anempfinder denn als Erfinder anzusehen? Wenngleich Anempfinder, welche ihren altitalienischen und altniederländischen Vorbildern in der Reife der Technik und in der Würde des Styles um ein sehr Erhebliches näher kamen, als etwa die englischen Gefolgsmänner Händel's und Mendelssohn's den von ihnen nachgeahmten Meistern. Selbst aber angenommen, das musikalisch schöpferische Vermögen England's sei noch unter der Herrschaft Karl's I. ein mehr bodenständig frisches und leichter in Fluß zu bringendes gewesen, als es den bedünken möchte, der aus jener Epoche überlieferte Werke ohne Voreingenommenheit durchmustert: so konnte der Cromwellismus zwar die öffentliche Kunstausübung einschränken oder verhindern, doch hatte er nimmermehr die Macht, einen im Volke vorhandenen productiven Nerv zu tödten. Der dreißigjährige Krieg hat in Deutschland Künste und Wissenschaften ungleich erbarmungsloser zu Boden geschmettert, als dies der blinde Eifer der Rundköpfe und der brutale Mars in England je vermochten; seine Nachwehen machten sich auch unverhältnißmäßig länger und empfindlicher fühlbar als die jener englischen Revolutionsperiode. Dennoch hat er es nicht verhindern können, daß die musikalischen Keime, welche das Zeitalter der Reformation in die Erde gesenkt hatte, inmitten des Tobens der Schlachtenfurien immer fester einwurzelten und am Ausgange des siebzehnten wie im achtzehnten Jahrhundert gar Herrliches aufwachsen ließen. Das, was die Puritaner an musikalischem Werdestoff vernichtet haben sollen, muß demnach wohl nicht allzu verheißungsvoll gewesen sein. Weiterhin ist zu bedenken, daß der gefeierteste Componist Englands, Purcell, der die bildnerische Kraft und Schreibweise Händel's in dessen

Oratorien ähnlich beeinflußte wie Rameau auf die Individualität Gluck's einwirkte, erst 1658, also zwei Jahre vor der Restauration geboren wurde. Was ehedem von Talent offenkundig geworden war, wirkte in den späteren Geschlechtern ungemindert fort; nur ist es eben leider nicht allzuhoch anzuschlagen. Endlich: warum konnte denn das englische Lustspiel fast unmittelbar nach der Thronbesteigung Karl's II. wieder mit schätzenswerthen Leistungen einsetzen und — von etlichen Jahren dramatischer Mißernten abgesehen — bis gegen 1730 lustig fortblühen, obwohl es von einer mächtigen Geistlichkeit andauernd angefeindet wurde, unter dem starken, mit äußerlich bestechenden Mitteln arbeitenden Wettbewerb der italienischen Oper schwer zu leiden hatte und weder am Hof noch am Adel einen rechten Rückhalt fand? Auf diesem Felde vermochte eben eine ungemeine nationale Begabung sich zu bethätigen, welche die Ungunst der Zeiten und die Macht der Gegenströmungen siegreich überwand. Hingegen humpelte die englische Musik, da sie sich unter der Restauration zu gleicher Zeit mit den scenischen Spielen wieder an die Öffentlichkeit wagte, bedächtig auf den Krücken weiter, welche sie geräuschlos an die Wand gelehnt hatte, als das Hofleben Karl's I. ein jähes Ende fand. Und unselbständig ist sie bis auf den heutigen Tag geblieben. Dies erleidet dadurch keine Einschränkung, daß die Engländer heute wie ehemals ein freundlich ansprechendes Talent für musikalische Reproduction in gewissenhafter Bemühung mit angemessenem Erfolge zur Geltung bringen und vornehmlich die Technik ihres Chorgesanges durch zähen Fleiß auf eine hohe Stufe gehoben haben.

Wie erklärt es sich nun, daß ungeachtet der Erfindungsarmuth, der farblosen Kunst der englischen Componisten das nationale Singspiel in den letzten anderthalb Jahr-

hunderten des englischen Bühnenlebens so viele und nicht selten nachhaltige Erfolge zu verzeichnen hatte? Spricht das nicht gegen die obige Betrachtung? Keineswegs. Auch die Musik des englischen Singspieles ermangelt der Frische und der persönlichen Note — soweit sie sich nicht nur als zwangloſe Zusammenfassung älterer volksthümlicher oder schmucklos im naiven Volkston gesetzter Gesänge giebt. Der Dialog jedoch hat durchaus den Eigenwerth des Originalen, und zwar in allen namhaften Werken der Gattung, sodaß er als der lebenskräftige Träger derselben anzusehen ist. Ihre Wurzeln reichen bis zu den Maskenspielen und „Interludes" des siebzehnten Jahrhunderts, wenn nicht gar der vorshakespearischen Zeit zurück. Als eigentliche Stammutter des weitverzweigten Geschlechtes gilt dann gemeinhin „The Beggar's Opera", welche im Jahre 1727 ihre erste Aufführung erlebte. Sie hatte Vorläuferinnen — Burney führt eine „comic opera" vom Jahre 1706 an —, aber keine derselben scheint sich jenen Grad von Beliebtheit erworben zu haben, der zu mannigfachen Nachbildungen Veranlassung gegeben hätte, wie das bei der „Bettleroper" der Fall war. Ihren Text schrieb John Gay nach einer ihm von Swift übermittelten Grundidee, unter dem Beirath von Swift und Pope. Im Ganzen ist sie ein etwa in der derben Manier alter Fastnachtspossen gezimmerter, aber im Wesentlichen gut geführter Schwank: „fun" und nichts als fun. Man faßte sie früher als Satire auf die italienische Oper, sodann als eine solche auf die innerpolitische Mißwirthschaft, die Corruption innerhalb des Beamtenwesens und die allgemeine Sittenlosigkeit der Zeit auf. Wer das Buch unbefangen liest und sich die gesellschaftlichen und künstlerischen Zustände Englands zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts dabei vergegenwärtigt, findet, daß die An-

spielungen auf die italienische Gesangsbühne außerordentlich dünn gesäet sind und daß die Seitenhiebe mit moralisirender Absicht über etliche freie Variationen des alten Wortes nicht hinausgehen, daß man die kleinen Diebe hängt und die großen laufen läßt. Von einer planmäßig durchgeführten Satire auf bestimmte Verhältnisse und Erscheinungen, wie man sie in Ansehung der berühmten Mitarbeiter wohl erwarten möchte, ist somit nicht wohl zu reden. Der Ton ist ein cynischer, das Salz schmackhafter Ironie nicht gerade mit Scheffeln ausgestreut. Burney sagt: „the morality and the music are equally intelligible and acceptable to the galleries". Volksthümlich ist die drastische Situationskomik, welche dem Clown, dem durch Shakespeare vorübergehend veredelten Lustigmacher der englischen Bühne, ausgiebige Gelegenheit bot, sich in tollen Sprüngen Genüge zu thun; volksthümlich die vielen ein- und zweistimmigen, schlicht instrumentirten Gesänge, in denen entweder alte Tanzlieder aufgegriffen und allenfalls mit geringeren, auf einen mehr kunstvollen Abschluß hinzielenden Veränderungen versehen, oder Weisen herübergenommen waren, die denselben Zug lässig sanfter Schwermuth erkennen lassen, der durch die von Beethoven bearbeiteten schottischen Gesänge geht. Die Musik versucht es nicht einmal, den Humor des Textes zu stützen; ganz vereinzelt bleibt der hübsche Scherz, daß die auf Beute ausziehenden Straßenräuber ihre Strophen auf die Melodie eines heroischen Marsches aus Händel's Oper „Rinaldo" absingen. Neben, nicht mit der Handlung, wirken die „songs" und „ballads", während schon in den älteren französischen Singspielen und Vaudevilles — man vergleiche Rousseau's „Le devin du village" — die lyrischen Stückchen in den Dialog fest eingewoben sind. Die freie, ja saloppe Behandlung des scenischen Aufbaus, welche bis zum

Emporwachsen des bürgerlichen Dramas in und nach der Zeit Lillo's so ziemlich dem gesammten britischen Theater eigenthümlich war und seinen im Ganzen mehr realistischen Charakter einerseits förderte, andererseits abschwächte, ist also auch für das altenglische Singspiel bezeichnend.

Aber just die meist zwanglose Mischung von Clownspäßen und altvertrauten ballads behagte dem Geschmack der breiten Schichten, welcher sich seit der Restaurationsepoche um so mehr verflacht hatte, je mehr das historische Drama, die Tragödie Shakespeare's und seiner bedeutenderen Vorgänger und Nachfolger, in Vergessenheit gerathen zu sein schienen. Eine fast unübersehbare Schaar von Nachfolgerinnen nutzte die bewährten Wirkungsmittel der Bettleroper mit wechselndem Erfolge aus. Den gleichfalls unzählige Mal mit kleinen und größeren Veränderungen aufgeführten „Devil to pay" schickte das englische Singspiel als Sendboten von volksthümlich derber Munterkeit nach Deutschland herüber; in der Bearbeitung von Christian Felix Weiße und vornehmlich mit der Musik von Adam Hiller wurde dies Stück für die Ausgestaltung des deutschen Singspieles maaßgebend. Der Componist macht hier, seines altväterischen Tones ungeachtet, nicht ohne Glück den Versuch, musikalisch zu individualisiren — zu Dittersdorf's in der Zeichnung vortrefflichem „Doctor und Apotheker" ist nur mehr noch ein Schritt; der Dichter gewährt gleichfalls dem behaglich derben deutschen Philisterhumor des achtzehnten Jahrhunderts breiten Spielraum, nimmt aber auch schon die Richtung gegen das Milieustück der Iffland und Kotzebue zu. Das englische Singspiel verharrte unterdessen bei seiner alten Schablone. Ganz in zweiter Reihe steht die Musik auch noch in den zahlreichen, gleichfalls locker genug gefügten Pastoral-Opern, von „The village opera", 1728, bis ungefähr ein Dutzend Jahre über „Rosina", 1783,

hinaus, die noch im Jahre 1825 und später gegeben und deren Manier erst neuerdings in einem durch Hubert Herkomer und seine Freunde zusammengesetzten, in Decoration, Costümen und Beleuchtung einheitlich künstlerisch ausgestatteten Gelegenheitsstück wieder aufgefrischt wurde. Diese Schäferspiele, mehr dem wirklichen Leben zugekehrt wie die auf höfische Etikette zugeschnittenen, mit ländlichem Bänderkram aufgeputzten italienischen und französischen Pastoralcomödien, ließen sich im Ton weniger grobschlächtig an, als die alten ballad opera's. Auch waren ihre Handlungen etwas besser aufgebaut, ihre Figuren sorgfältiger ausgeführt. Immer noch blieb der Componist merklich hinter dem Dichter zurück, selbst als Arne an Stelle der alten „ballads" nach und nach etwas weiter angelegte Arietten und Zwiegesänge, mit gelegentlicher Einfügung italienischer Verzierungen setzte, ja als man gegen den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts hin, augenscheinlich unter dem Einflusse der Vorgänger Boieldieu's, mit Entfaltung und Handhabung leichtumrissener Kunstformen und mit Ansätzen zu musikalischer Charakteristik sich der komischen Oper zu nähern begann. Im französischen Vaudeville und im deutschen Singspiel gewann die Musik, durch eine ansehnliche Reihe tüchtiger Meister inhaltlich bereichert, mehr und mehr Boden, bis die einzelnen Nummern allgemach in ausgerundete Kunstformen hineinwuchsen und so schließlich in ihrer Summe und in ihren Wechselbeziehungen ein Gerüst darstellten, das im Großen und Ganzen als gleichwerthiges Seitenstück zu der vervollkommneten italienischen opera buffa gelten konnte. Die minder begabten englischen Tonsetzer blieben hingegen bei einer sehr einfachen Linienführung ihres Singspieles stehen. Die Versumpfung, welcher die ganze englische Bühne im Laufe des neunzehnten Jahr-

hunderts anheimfiel, verschuldete es zuguterletzt, daß auf dem Gebiete des nationalen Singspieles die Production völlig in's Stocken gerieth. Wie es nach den Tagen Sheridan's mit dem ächtfarbigen englischen Lustspiel zu Ende ging, so sollte auch allem Anschein nach kein englischer Singspieldialog von lebhafter Grundfarbe in neueren Tagen mehr geschrieben werden. Kein Wunder, daß die Musiker den Geschmack an ihren ergänzenden Hilfsdiensten gleichfalls verloren. Viel Talent zu verlieren hatten sie ohnedies nicht. Da die neuere französische Operette, die Offenbachiade, in England nicht derart zu zünden vermochte wie in Deutschland, behalf man sich dort mit der Wiederauffrischung von Werken aus der ersten Periode der ballad opera. Auch auf der modernen Scene gewannen sich jene Grotesken erklecklichen Beifall — dank der unverwüstlichen Popularität der Stoffe und des unverwelklichen Reizes der alten schlichten Weisen. Nur die Wenigsten mochten darauf zu hoffen wagen, daß der feste Besitzstand der Gattung in Bälde noch einen ansehnlicheren Zuwachs erhalten würde. Und in Deutschland wußten höchstens einige sehr ernste und verschlossene Gelehrte davon, daß es einmal ein originales englisches Singspiel gegeben habe.

* * *

Dreihundert Jahre nach dem ersten Auftreten der englischen Komödianten in Deutschland zog wieder einmal eine Schauspielertruppe über den Kanal, um bei dem stammverwandten Volke vorzusprechen. Keine lustige, zigeunernde Kunstfechtreise auf eigene Rechnung und Gefahr der Vaganten sollte diesmal unternommen werden; vielmehr weidete die Schaar in guter Haltung und Ehrbarkeit Ort um Ort ab, um einem geschäftskundigen Theaterkaufmann der Themsestadt den Beutel frisch aufzufüllen. Sie vermittelte dem deutschen Publikum die Bekanntschaft

mit einem Werke, das man kurzweg englische Operette zubenannte, weil es sich recht heiter anließ, in der dazu gehörigen Musik vergnügliche, gefällige Rhythmen vorherrschten und weil es, etliche Londinismen abgerechnet, in einem gesellschaftsfähigen Englisch vorgeführt wurde. Diese „Operette" entzückte die Laien wie die Kenner; sie brachte es sogar dazu, die sinnenden Runzeln von der Stirn der deutschen Kritik wegzubaden und drängte für Zeit und Weile selbst die walzenden Marionetten der Strauß und Suppé in den Hintergrund. Sie gefiel Jedermann, obwohl sie anständig war. Es wurde nun allerdings die Bahn für den Triumph des „Mikado" dadurch geebnet, daß dazumal die japanischen Strömungen in Kunst und Kunstgewerbe sich zuerst stärker bemerkbar machten; auch war es dem deutschen Erfolge des Spieles durchaus nicht abträglich, daß hochgestellte Persönlichkeiten ihren Sympathieen für diesen Erfolg Albion's offenkundig Ausdruck verliehen. Noch weiteres sprach nachdrücklich mit. Die einflußreichen Malergemeinden München's, Wien's und Berlin's, lebhaft angeregt durch das Poetisch-Reizvolle der Bildwirkungen und Reigentänze, trugen in Darstellungen etwas von ihrer eigenen Phantasie mit hinein, die von dem Landläufig-Oberflächlichen der im engeren Sinne scenischen Arbeit wohlthuend abstachen. Endlich versetzte die bis in's kleinste gefestigte Sicherheit des Ensembles schon vom ersten Auftritte an den Zuschauer, ihm selbst meist unbewußt, in eine behagliche Stimmung und that das Ihrige dazu, um etwa vorhandene kritische Neigungen zurückzudrängen; war doch dergleichen, wenn man, wie billig, von den großen, mit der Kunst kaum noch den losesten Zusammenhang wahrenden Hoftheater-Balletten absah, auf deutschen Bühnen bisher etwas durchaus fremdes. So förderlich aber all' dies der Aufnahme des

„Mikado" auch war, so fühlte man doch heraus, daß ihm an sich ungewöhnliche Vorzüge zu eigen sein mußten. Worin aber die letzteren eigentlich bestünden, darüber herrschte eine ziemlich große Unklarheit. Man half sich mit den Gemeinplätzen von der „hübschen einschmeichelnden Melodik" und dem „unterhaltenden Unsinn" des Textes. Folglich war auch des Verwunderns darüber kein Ende, daß die „steifen" Engländer etwas Derartiges zu Wege bringen konnten. Was man sie doch unterschätzt hatte! Und wie gut man in Zukunft von ihnen denken wollte! Daß eben diese Engländer bereits ein Beträchtliches in verwandter Art geschaffen, daß somit die Burleskoper der Gilbert und Sullivan ein Johannestrieb des ziemlich bejahrten englischen Singspieles war, darauf verfiel man nicht. Dabei lag es nicht allzuweit, vorerst den Gründen nachzugehen, welche den außerordentlichen Erfolg erklären mochten, den der „Mikado" in England selbst hatte — Gründe, die sich ergeben, wenn Kunstsinn und Kunstpflege im englischen Publikum, insbesondere bei den gebildeten und begüterten Classen, in's Auge gefaßt werden.

Das englische Publikum hat einen weitherzigen, unsicher tastenden musikalischen Allerweltsgeschmack. Mangels einer sich in historischer Abfolge Glied um Glied auslösenden Kette schaffender einheimischer Genies und Talente, mangels einer hierdurch sich von selbst ergebenden Schulung des nationalen Geistes gelangte es nie zu einem freien, auch nur im Äußerlichen sicheren Urtheile. Hingegen verehrte die Gesellschaft von jeher auf Treu und Glauben bedeutende und eigenartige fremdländische musikalische Erscheinungen, die sie, reich und dazu vorurtheilslos wie sie war und ist, stets gastfreundlich bei sich aufnimmt. Sie trieb in den Ruhmestagen des Castraten Senesino, der Cuzzoni und Faustina Bordoni denselben am Oberflächlichen haftenden Cultus

mit der italienischen Oper wie in den Glanzzeiten der Patti und Nilsson. Sie huldigte dem Händel des lyrischen Coloraturdramas und dem des Oratoriums mit gleicher Ergebenheit und Ausdauer. Sie bejubelte Haydn, sie vergötterte Mendelssohn, sie blickt zu Hans Richter, welchen sie für den vom Geiste am innigsten durchdrungenen Apostel Wagner's hält, mit einer Verehrung auf, als ob er die Partituren des Bayreuther Meisters auf dessen Anweisung eigens für England umcomponirt hätte. Aber sie ist niemals zu einer dieser Größen in ein wirkliches Herzensverhältniß getreten. Der Engländer, der zuerst dem gebildeten Musiker die ihm gebührende soziale Stellung eingeräumt hat, versteht ihn am wenigsten. Componisten gegenüber, welche das Ausland nicht mit Nachdruck bei ihm accreditirt, bleibt er der hülflose, wiewohl treuherzige Dilettant. So auch, wenn er es mit seinen landsgenössischen Tondichtern zu thun hat. Aber er verlangt von den letzteren, daß sie ihm verständlich sein sollen. Ob er den „Ring des Nibelungen" deutsch oder die „Traviata" italienisch hört, er bewundert beide gemäß der gerade herrschenden fashion. Musik in englischer Sprache ist ihm dagegen nicht das kostbare Hörstück, das er sich vorführen läßt, weil er sich durch seine Stellung und seine Mittel dazu verpflichtet glaubt, sondern ein gut Ding, das die Gemüthlichkeit, wie er sie versteht, fördert; da liebt er Tongebilde von populärem Zug, welche in Jedermanns Ohr fallen und mittelst kräftigen Farbenauftrages sattsam Rührung und Ergötzen hervorrufen. In dieser Beziehung ist der moderne Engländer noch ganz auf die Gemüthsbedürfnisse seines Urältervaters gestimmt — selbst wenn er sich in den Schulen neuerer deutscher Kunstphilosophie umthut. Haben Ladies und Gentlemen sich im Salon nach allen Anforderungen der britischen Grandezza eine angemessene Weile die üblichen

Artigkeiten gesagt, so wird durch die an Miß Miller oder Mr. Thompson regelmäßig ergehende Aufforderung, „to give a song", unfehlbar das Eis gebrochen. Und diesen song will der Engländer, bei allem Respekt vor den Meistern des Auslandes, auch im Theater nicht ganz missen; dort will er wenigstens gelegentlich noch eine Musik hören, bei der er sich recht „unter sich" fühlen, aus sich herausgehen kann. Selbiger song mag nun von zweierlei Natur sein: entweder mit vorwiegend sentimentalem Beigeschmack, der älteren englischen oder schottischen ballad entsprechend, oder von heiterem, womöglich drastisch-komischem Zuschnitt, mehr coupletartig gesetzt. Für diese Art sind hier als erste Modelle der volksthümliche Rundgesang der vorpuritanischen Zeit und das Tanzlied der altenglischen Bühne zu betrachten.

Arthur Sullivan, welcher nicht nur die Welt sondern auch seine Landsleute kennt, hat nun bei einer nicht außergewöhnlichen, aber geschickt inscenirten Begabung sich als englischer Componist unter Engländern vornehmlich dadurch die allgemeine Beliebtheit errungen, daß er, ohne seine Erziehung als moderner Musiker zu verleugnen, unter bald etwas engerem, bald nur lockerem Anschluß an den rhythmisch leichtfaßlichen Bau älterer ballads und Tanzlieder in vielen seiner Gesangsstücke den behaglichen Ton des „merry old England" hindurchklingen ließ. Aus dem formellen Gesichtspunkt beurtheilt sind seine Partituren nichts mehr und nichts weniger als eine mit opernhaften Floskeln aufgeputzte Ansammlung von „songs", die sich gewöhnlich nach dem gleichen Schema gruppirt zeigen. Sieht man von einem regelmäßig eingefügten, sauber ausgearbeiteten a capella-Satz in der Form eines Madrigales oder einer langsameren Gavotte ab, so erscheint selten eine einzelne Nummer besonders kunstvoll durchgearbeitet; doch

hat Sullivan wenigstens hier und da zur Genüge bewiesen, daß er sich auch auf die anspruchsvoller abzuschätzenden contrapunktischen in der komischen Oper zu verwendenden Feinwirkungen versteht: so in dem in seiner Weise vortrefflichen Männerterzett des „Mikado", so in der den besten Einactern aus Offenbach's erster Periode gleichstehenden, an Zierlichkeit und Eleganz der Mache sie weit übertreffenden drawing-room Operette „Cox and Box". Warum er wohl von solcher Fertigkeit so selten Gebrauch machte? Ist Bequemlichkeit die Ursache hiervon oder der Wunsch, immer recht gemeinverständlich zu bleiben? Jedenfalls erinnert Sullivan's Styl, namentlich in seinen Sologesängen, gegenüber den in den musikalischen Formen schon mehr ausgebildeten späteren englischen Pastoral-Opern oft fast an die knapp zusammengeschobenen melodischen Bildchen der „Bettleroper" und der sich ihr unmittelbar anschließenden Nachfolgerinnen — was allerdings mit der Einschränkung zu verstehen ist, daß der moderne Componist auf die erweiterte Harmonik und Rhythmik unserer Tage nicht Verzicht leistet. In seinen Chören machen sich dagegen mehr neuzeitliche Einflüsse geltend, sofern nicht, wie in den Finales, die Grundmuster altenglischer Refrainlieder durchschimmern. In den mehr lyrisch gefärbten Ensembles spiegelt sich Mendelssohn's Weise der Motivbildung und Linienführung; die auf ein schnelles Zeitmaaß berechneten und auf schärfere rhythmische Accente gestützten haben Fühlung mit Auber, Flotow und der französisch-wienerischen Operette. Die großthuerische Gespreiztheit, der Bombast und Lärm der jüngeren österreichischen Operettenschule sind Sullivan's Partituren fremd. Verhältnißmäßig fleißig und sauber gearbeitet sind außer dem „Mikado" noch „Patience", „Jolanthe", „Der Großherzog"; mit gewandter Hand schnell zu Papier gebracht „Pinafore", „Die Gondoliere" und

„The Yeomen of the guard". Mit dem Libretto des letztgenannten Stückes verließ Sullivan's Mitarbeiter Gilbert den ihm vertrauten und seiner Begabung besonders entsprechenden Boden der satirisch-phantastischen Comödie, um sich der Spieloper mit melodramatischem Anstrich zuzuwenden. Auch Sullivan fühlte sich hier befangen und suchte sich nach Möglichkeit mit conventionellen Brocken durchzuschlagen. Noch weniger glückte ihm ein Ausflug in den Bereich der großen romantischen Oper, den er mit seinem „Ivanhoe" unternahm; die Technik war fast schülerhaft, die Gedanken Flickwerk. In der Operette dagegen ist Sullivan ein „Cavalier wie andere Cavaliere". Ein solcher dazu, der mehr Anstand hat, als seine französischen, mehr Witz als seine deutschen Vettern.

Er ist kein starkes Talent. Aber man thäte ihm Unrecht, wenn man ihn einen bloßen Routinier nennen wollte. Er ist „clever": der Mann der Gescheidtheit und Geschicklichkeit. Seine hübschen Einfälle sind nicht sowohl anempfunden, als vielmehr nachgedacht, aber mit Geist nachgedacht. Er ist ein Original unter den Eclectikern. Er borgt nicht allein von den Größeren, er sammelt auch die Pfennige der Kleineren, vorausgesetzt, daß sie blank sind, und erweist sich erfinderisch in der Kunst, fremde Münze umzuprägen. Er gleicht nicht den Conservatoriumsgenies: er macht nicht aus einem Gedanken eines begüterten Berufsgenossen zwei, sondern er verschmilzt, verschwenderisch mit der Habe seines Nächsten, zwei oder mehr Motive der Anderen zu seinem eigenen. Und wie zierlich gerundet, wie lecker sieht die auf diesem Wege erzielte neue Idee aus! Aber er hat auch Stunden, in welchen er mit der Muse unmittelbar verkehrt. Doch wie unauffällig verwebt er seine Sonntagsgedanken mit der Alltagssprache der Meister höheren Grades. Wie geschäftig muß er dazu

gewesen sein, um so vielerlei Lesefrüchte aus allen Welt- und Kunstgegenden auf seine eigene Tafel setzen zu können! Ein Stückchen Beethoven? Warum nicht? Hört der Kritiker eine neue Operette, so fahndet er auf Offenbach, vielleicht auf Bizet, unter Umständen sogar auf Lortzing. Aber darauf wird doch so leicht Niemand kommen, daß man in einem Singspiel unter der Hand der symphonischen Classiker Erwähnung thue. Oder wer möchte argwöhnen, daß ein heutiger englischer Componist, wenn er sich verpflichtet glaubt, sich naiv zu geben, nicht etwa durch die Klänge des heimischen Dudelsacks inspirirt werde, sondern durch ein deutsches Volkslied? Wer besinnt sich so leicht auf den Niggertanz eines freien schwarzen Bürgers von Nordamerika, wenn er einen loyalen englischen Jig hört? Wer sollte es sich vollends einfallen lassen, alte verstaubte Partituren Auber's nachzuschlagen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren gegeben wurden und selbst schon für die Musiker beinahe verschollen sind? Die Generation, welche den „Schnee", die „Braut", das „eherne Pferd" noch kannte, muß bereits mehr als eine Lücke im Gedächtniß gehabt haben, als der Name Sullivan's bekannt wurde. In der That: Sullivan kennt alle Mittel, durch die man zu den Quellen steigt. Ferner die, wie man die Quellen nutzbar macht. Die Anmuth, mit der er zwischen Combiniren und Erfinden schaukelt, ist unnachahmlich, fast romanisch, halb weiblich.

Ist Sullivan überhaupt rein englischer Abkunft, ist nicht ein continentaler Tropfen in seinem Blute? Es tritt so verschiedenes Unenglische in seinem musikalischen Charakter zu Tage. Nicht nur die kühle Glätte der Schreibweise — die hatten die alten Madrigalisten, die haben die Mendelssohnianer Sterndale Bennett und Mackenzie ebenfalls, sondern auch das vorzugsweise den

Franzosen eigene Geschick, das Nichts zu einem schimmernden Etwas umzubilden. Ferner: die schlängelnde Behendigkeit der Rhythmen, das Tipferl auf dem i in harmonischen Zuthaten, die Feingliedrigkeit der melodischen Floskeln und, wenn es hin und wieder zu Trivialitäten kommt, nicht das derbe Hineintappen in das Dilettantische oder in die Gemeinplätze der Schulmeisterei, wie das ernsthaften und frohsinnigen englischen Componisten früherer Epochen begegnete, vielmehr eine nach der Pariser Küche schmeckende Überzuckerung der landläufigen Redensart. Weiterhin in seinen breiter angelegten Musikstücken, in seinen Ouverturen: soviel Leichtsinn und Unordnung, so wenig Ehrlichkeit der Absicht und innerer Zwang der Entwickelung. Endlich: so viel Drolerie und so wenig Humor. Der letztere ist in der englischen Musik kein Fremdling: viele volksthümliche Weisen sind damit gesättigt; auch der Kunstmusik lassen sich hübsche Proben davon entnehmen. In Händel's Clavier- und Orchestersuiten, auch in seinem „Acis und Galathea" sieht man den Wiederschein davon; der ehrwürdige Purcell hat Chöre zu Shakespeare's „Sturm" geschrieben, in denen ein zwar steif altväterischer, aber ganz kerniger Humor laut wird. Sullivan ist eine zu wenig gerade Natur und mit zu vielen Wassern modernen Raffinements gewaschen, um unverfälschten Humor aufbringen zu können. Aber er hat einen Überschuß an spielendem Witz, den er auch mit Grazie zu paaren weiß. Er hat die Persiflage in den musikalischen Theil des englischen Singspieles eingeführt. Sie ist nicht so schlagend wie diejenige des in rhythmischen Improvisationen unerschöpflichen Offenbach — Sullivan ist auch nur ein Rhythmiker aus zweiter Hand. Sie unterstreicht discreter und mit mehr Auswahl. Just darum wird man ihrer auch nicht so schnell überdrüssig. Aber im Ganzen ist sie

doch mehr Reflex ausländischer Muster als nationales Eigengewächs.

Wäre Sullivan nicht eine so schmiegsame Natur, so würde er sich auch in seinen ihm nicht gerade wesensverwandten Mitarbeiter Gilbert und dessen Weise nicht so geschickt eingelebt haben — und demzufolge wohl auf einer niedrigeren Staffel der allgemeinen Anerkennung zurückgeblieben sein. Gilbert, weitaus das ursprünglichere Talent unter den Beiden, ist seinerseits ein typischer Vertreter für das Gerade, Vollsaftige, Gesunde der besonderen englischen Kunstbegabung. Im Hinblick auf die zweifellos außerordentlichen Regieleistungen der englischen Wandertruppen hat man ihm vielfach erst den dritten Preis zugesprochen. Als dem deutschen Publicum der „Mikado" und „Patience" in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt wurden, verstand es herzlich wenig vom Inhalte der Bücher, im besten Falle so viel, um den äußeren Vorgängen der Handlung folgen zu können; die blöden, ganz unzulässigerweise mit nord- und süddeutschem Localpossenwitz verquickten Verballhornungen hinwiederum, welche ihm später durch die einheimischen Operetten-Ensembles dargeboten wurden, konnte es beim besten Willen nicht als vollgiltige Proben der Kunst eines Schriftstellers von Geblüt ansehen. So wurde denn Gilbert mit dem zweideutigen Lobe des „geschickten Librettisten" abgefunden. Damit geschah ihm bitter Unrecht. Er hat nicht das bestechend Liebenswürdige der künstlerischen Natur Sullivan's, nicht die Gabe, durch einen eingänglichen, dabei weltmännischen Ton sich im Umsehen bei Laien und Kennern einen Stein im Brett zu gewinnen. Aber er ist der an Geist und Poesie reichere Kopf. Er hat eigene und nicht die schlechtesten Gedanken zur Verfügung, versteht es aber nicht, aus sich nur halb so viel zu machen,

wie Sullivan aus Anderen. Er ist zugleich Satiriker und Phantast; er besitzt jene Doppelbegabung in nicht überquellendem, aber ansehnlichem Maaße, welche so viele namhafte englische Bühnenschriftsteller von den Vorläufern Shakespeare's bis gegen das neunzehnte Jahrhundert hin auszeichnete, in der Gestalt Hamlet's ihre ideal abgeklärte Meisterschöpfung hervorbrachte, nach Sheridan's Tode dagegen sich verloren zu haben schien — sofern sie nicht in den großen englischen Humoristen der neueren Romandichtung wieder auflebte. Hätte Gilbert zu solchen verschwisterten Talenten noch den kräftig zusammengehaltenen dramatischen Willen, dann wäre ihm wohl etwas Anderes beschieden gewesen, als der Arbeitscamerad eines beliebten Singspielcomponisten zu bleiben, dann hätte er sich vielleicht dazu berufen gezeigt, in das seit Jahrzehnten kümmerlich dahinsiechende englische Lustspiel frisches Leben einströmen zu lassen. Indessen der Philosoph in ihm ist stärker als der Mime. Die von ihm erfundenen Handlungen gehen nicht in flottem Theaterzeitmaaß vorwärts, sondern im Kreise herum. Er beherrscht die Gesetze der Steigerung nicht; seine Charakterschilderung, seine Situationsmalerei, seine Führung des Dialoges stehen nicht im Zeichen der Nothwendigkeit, sondern in dem der springenden Laune. Lessing tadelt es an den Engländern, daß sie ihre Stücke mit Episoden überhäufen; bei Gilbert sieht man öfters vor Episoden das Stück nicht. Dafür ist er ein namhafter Satiriker und ein Meister des scenischen Colorits. Nur daß sein Witz in Willkürlichkeiten schillert; hingegen versteht er das theatralische Bild schon in der Anlage stets richtig und fast immer schön zu sehen.

Es ist den englischen Satirikern nicht gerade nachzusagen, daß sie halbe Arbeit thun — gleichviel ob sie den Dramatikern oder den Novellisten zugehören. Der

französische Satiriker setzt seinem Opfer mit wohlgezielten Degenstichen zu, der englische walkt es nicht ungern mit Knütteln durch. Auch Gilbert hat keine leichte Hand. Wiewohl er sich nicht übel darauf versteht, befiederte Pfeile gewandt abzuschnellen, arbeitet er auch dort mit einer die Grenze des aesthetisch Zulässigen hart streifenden Carrikatur, wo eine spitzfindige Bosheit besser am Platze wäre. Daher schießt er in manchen Fällen über das Ziel hinaus, so daß hier und da die arg übertriebene Tollheit der parodirenden Methode fast mehr darnach angethan wäre, Anstoß zu erregen, als der gegeißelte Unfug. Um ihn zu rechtfertigen, ist hervorgehoben worden, daß auch ein Aristophanes in der Anwendung satirischer Züchtigungsmittel nicht immer sehr wählerisch gewesen sei. Ganz wohl. Aber Aristophanes war nicht nur, wie Gilbert, ein Talent, er war das Genie der Satire. Sein Verneinen und Zerstören war schöpferische Kritik. Hat er auch durch die überscharfe Durchhechelung der Thorheiten seiner Zeit die Frivolität eher gesteigert als gemildert, so that die Kunst doch durch ihn einen unermeßlichen Fortschritt: indem Halbgötter und Helden von ihrer sterblichen Seite betrachtet, Philosophen und Politiker im Rahmen der Parodie auf's schärfste charakterisirt wurden, kam doch endlich einmal auch der natürliche Mensch auf der Bühne zu seinem vollen Rechte, war die Bahn für die spätere Comödie erst ganz frei gemacht. Gilbert hatte seinerseits wohl keine Gelegenheit, folgenschwerere Thorheiten zu beobachten, als die wunderlich-ohnmächtigen Zornausbrüche durch die Constitution eingeengter Machthaber, die kleinen Menschlichkeiten der Hofschranzen, die gesellschaftlichen Excentrizitäten reicher und beschäftigungsloser Schwärmerinnen. Oder war es Weltklugheit, die ihn bewog, dort seine Feder umzulenken, wo er vor den großen Zeitfragen

und Zeitsünden stand? Wie dem auch sei: auch an ihm scheint es sich zu bewahrheiten, daß der begabte Satiriker um so leichter zu Übergriffen geneigt ist, je enger die Grenzen sind, welche er sich zieht. Je mehr sich der Horizont der Thätigkeit weitet, um so unbedeutender, um so weniger strafwürdig erscheinen die Thorheiten des Alltagsgetriebes. Im engen Kreise überschlägt sich die Satire leicht, verfällt in Ungerechtigkeit, wenn nicht gar in Grobheit. So geht es Gilbert zuweilen. Dann wird jede Figur, mit der er es zu thun hat, unter seinen Händen zum nationalen Spaßmacher, zum Clown, dessen Devise ist: prügeln und sich prügeln lassen. Man erinnert sich hierbei der Worte, mit welchen Goethe der englischen Lustspiele gedenkt, die von Schröder für die deutsche Bühne bearbeitet und in Hinsicht auf die Erfordernisse derselben von unterschiedentlichen Rohheiten und Schlüpfrigkeiten gesäubert wurden: „Es bleibt ihnen aber immer ein herber Kern, weil der Scherz gar oft auf Mißhandlung von Personen beruht, sie mögen es verdienen oder nicht". Alle gerechtfertigten Bedenken aber können die Freude nur bedingt schmälern, die derjenige, welcher sich in englisches Wesen einigermaaßen eingelebt hat, an dem wirklich ursprünglichen Witz Gilbert's haben muß. Nur daß dieser Witz nicht ganz im deutschen Wortsinne zu verstehen ist. Gilbert ergießt über seine Handlungen eine Fluth von „fun". Ein urenglisches Ding, dieser fun: in seiner Mischung von übermüthigem, mit tausend Anspielungen aus dem politischen, gesellschaftlichen, parlamentarischen Leben der vereinigten Königreiche gewürztem Spott, von Clownerie und unvermeidlicher sentimentaler Beigabe, von Drolligem und keck sich Überschlagendem, Phantastischem und Steifleinenem nur von einem nationalen Temperament zu erzeugen, nur mit dem Wort und der

Geste des englischen Schauspielers wiederzugeben, nur von Einheimischen mit vollem Verständniß zu genießen. Um auf eine classische Gestalt hinzuweisen: in Shakespeare's Mercutio ist vielleicht der „fun" zu seiner feinsten Mischung gediehen.

Der fun verschärft einerseits die Satire Gilbert's, andererseits nimmt er ihr manchmal den Stachel, da ihm ein erheblicher Beisatz von Gutmüthigkeit innewohnt. Eine weitere Milderung erfuhr die Drastik dadurch, daß Gilbert die Pantomime in freier wie in stylisirter Form mit dem Singspiel verflocht. Auf den englischen Brettern hat sich die Pantomime, als Einzelgattung wie in der Verknüpfung mit anderen theatralischen Darstellungen, von jeher nachdrücklicher behauptet als in Deutschland und auch in Frankreich; nur auf der italienischen Bühne hat sie eine noch mehr hervorstechende Rolle gespielt. Als die Sonderarten der scenischen Spiele in England während des achtzehnten Jahrhunderts ihre Wirkungssphäre schärfer gegeneinander abgrenzten, konnte die Pantomime sich selbständig machen und einen unerwarteten Aufschwung nehmen. Die bei allem Wechsel der Glücksfälle sich stets in ihrer Ausnahmestellung behauptende italienische Oper ließ sich an Gesang, Orchester und hergebrachter Pose genügen; die große Tragödie, in der die Pantomime früher gelegentlich als kurze Zwischenhandlung aufgetaucht war, fand bei dem Mangel an starken schaffenden Talenten auch für ihre eigensten Zwecke nur in den kurzen Zeiträumen allgemeinere Beachtung, in welchen, wie durch Garrick, eine Wiedererweckung Shakespeare's ermöglicht war. Das bürgerliche Schauspiel schloß Gesang und Tanz völlig, das Lustspiel so gut wie ganz aus; das Singspiel endlich, welches in seiner ersten Blüthezeit sich auf Tanz und anspruchslose Aufzüge

gestützt hatte, legte immer mehr seinen Schwerpunkt in das Herausarbeiten eines munteren Dialoges und den ungekünstelten Vortrag volksmäßiger Liedsätze. Kaum daß noch der den Abschluß bildende Rundgesang mit einem Rundtanz vereinigt blieb. Der so frei gewordene Tanz suchte sich ein eigenes Feld der Bethätigung; zum Reigen fand sich eine mit den Zeichen der Geberdensprache flüchtig skizzirte Handlung und diese Pantomime bot dann auch der zeitweilig zurückgedrängten Grotesk-Komik einen willkommenen Unterschlupf. Mit der Zeit verlor sich das Sinnige, wie es vornehmlich in den Aufführungen der Christmas-Pantomimen hervorgetreten war; Späße mit lascivem Untergrund wurden der Hauptinhalt derartiger Schaustellungen. In dieser Umbildung, und, dem modernen Zerstreuungsbedürfniß entsprechend, mit mehr äußerem Gepränge in Scene gesetzt, ziehen dieselben noch heute auf Londoner Theatern ein zahlreiches Publicum an, unter dem auch die besseren Stände stark vertreten sind. Gilbert's Verdienst ist es nun, dadurch, daß er Singspiel und Pantomime zu einer neuen Form zusammenschmolz, der letzteren wieder Raum zur Bethätigung ihrer vornehmsten Fähigkeit gegeben zu haben: durch rhythmisch geregelte, nicht nach der Schablone eines steifen Ballets abgecirkelte, sondern zu einer fortschreitenden Handlung in Beziehung gesetzte Bewegungen einem künstlerischen Endzweck zu dienen. Ein Meisterstreich war es dazu, daß einerseits die Affectation verspottet wurde, welche die vorübergehende Einbürgerung eines angeblich praeraphaelitischen Geschmackes in den Ton und die Haltung der englischen Gesellschaft mit sich brachte, andererseits aber doch reichlicher Vortheil für die Bühnenwirkung aus dem gezogen wurde, was an jener Bewegung wirklich Künstlerisches war. Das fesselte dann in den Operetten Gilbert's ebenso

wie auf den decorativen Zeichnungen von Walter Crane, auf den Gemälden von Watts und Burne Jones. Alle Welt bestaunte am „Mikado", an „Patience" die entzückenden scenischen Bilder, die zu einer vollkommenen poetischen Einheit durchgeführte Verschlingung der Wirklichkeit entnommener und märchenhafter Elemente, die feinen, zwischen Wort, Ton und Tanzgeberde hinüberspielenden Reflexe; die Wenigsten aber wurden sich darüber klar, daß Gilbert den Plan eines gesungenen und getanzten japanisch-praeraphaelitischen Schmetterlingsspieles bis in's Einzelne vorgezeichnet und Sullivan wie die Regie nur die accordischen Füllungen dazu geliefert hatten. Wie raffinirt geistreich war nicht die sorgsam verhüllte Idee, Geberden und Stellungen des durch eine englische Brille bewunderten Botticelli in japanisches Costüm zu kleiden! Nur dürfte, da Burne Jones, der bedeutendste Meister der Schule, ein stiller Mann geworden ist, auch die ganze englisch-praeraphaelitische Richtung sich bald vollends ausgelebt haben — und mit ihr auch das sie so geschmackvoll parodirende Singspiel Gilbert's. Denn eine abgeleitete Kunst hat stets nur ein kurzes Leben. Außerdem war das Problem von Hause aus ein verfehltes, die herbe alttoscanische Psyche mit der wohlerzogenen Schämigkeit des englischen, nur ganz verstohlen aus den Augenwinkeln flirtenden „cant" in Einklang zu bringen. Es kommt nichts Originales dabei heraus, wenn man das, was die Natur der „Miß" aus einer stiefmütterlichen Laune versagt hat, durch gedrechselte Stellungen, Engelsflügel und weitbauschige Faltengewänder in zwangloser Anlehnung an die herrliche Florentiner „Primavera" mitleidig umschreibt.

In Deutschland waren die Précieuses ridicules der Ästhetik zu tief in die Bewunderung der „blutrothen

Narcissen" aus dem Treibhause der Pariser Décadents versunken, um sich etwa altflorentinische Lilien in's Gewand weben zu lassen. Bei der Rundreise durch sämmtliche Stylmoden der Welt, die man seit einigen Jahrzehnten begonnen hatte, ging man also an den anglisirten „Primitiven" ausnahmsweise vorbei. Auch im Theaterleben tauchte kein Versuch auf, etwas dem neuen englischen Singspiel Ähnliches hervorzubringen. Wo waren die sonst immer sprungbereiten Geschäftsmusikanten, die sich doch mit dem Abklatsch der französischen Operette so beeilt hatten? Es gab eben zuviel künstlerisch Anständiges und zuviel künstlerisch Gutes in den Arbeiten Gilbert's und Sullivan's. Das Erstere wollte, das Letztere konnte man nicht nachahmen. So wenig aber eine Nachahmung überhaupt erwünscht gewesen wäre: von den gegebenen Anregungen hätte diesmal zum Vortheil der deutschen Bühne mancherlei nutzbar gemacht werden können. Schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert, als Gilbert und Sullivan noch nicht mit ihrer ersten, in Gemeinschaft unternommenen kleinen Arbeit („Trial by jury") hervorgetreten waren, hat Rudolph Gottschall einen bereits früher erörterten Vorschlag in eingehender Begründung erneuert und für die Wiederaufnahme des phantastischen Stückes mit satirischem Kern eine Lanze gebrochen. In der That vermöchte der deutsche Kunstgeist auf diesem Felde sich seiner Natur gemäß zu bethätigen: denn der Humor, der hier zu Worte käme, wäre weder an die Technik, noch an das Temperament, noch an das Zeitmaaß des eigentlichen Lustspieles gebunden. Für die Verwendung der Pantomime im Zusammenwirken mit der Musik wäre aber dem neuenglischen Singspiel Verschiedenes abzusehen. Anderes, wie die scenische Einkleidung der Chöre, verträge eine Ausbildung auf erweiterter Grund-

lage. Auf einen frohen Willkomm hätte ein solches Werk sicherlich zu rechnen. Mehr wie je lechzt die Zeit nach einem bedeutenden Satiriker. Wer bringt eine kraftvolle Parodie der parlamentarischen Winkelkrämerei, der kläglichen modernen Gesellschafts-Comödie, des französelnden Naturalismus und Symbolismus in deutscher Kunst und Schriftthum auf die Bühne? Wer macht endlich Ernst mit dem Spaß? Wer hilft zu einem wonnigen, befreienden Lachen, wie es die Götter, als sie aus dem Olymp schieden, ihren Lieblingen, den Athenern, durch Aristophanes als letzte Gabe spendeten? Wo ist der Dichter, der eine Märchenposse schriebe, in welcher geistfunkelnder Spott und reger Fabulirsinn sich gegenseitig höben — der Dichter, fest in großen Traditionen wurzelnd, um einen kühngeschwungenen Faltenwurf der Charakteristik breit und bedeutsam auszulegen, und wieder modern genug, um einer muthig vordringenden Satire nicht in unangebrachtem Zartsinn die Spitze abzubrechen? Wo der deutsche Musiker, der Unbefangenheit, Schelmerei, Formgeschmack und Feuer genug hätte, um einer entsprechenden Handlung den richtigen lyrischen und rhythmischen Schwung zu verleihen — der Musiker, der weder mit der Zunfthandwerkerei etwas zu schaffen hat noch an dramatischer Großmannssucht leidet? Man brauchte nur einige Preisausschreiben zu erlassen — und man dürfte sicher sein, auf diese zwei Künstler noch recht lange zu warten.

Die Aufgabe der deutschen Gesangsbühnen.

I.

Mehr als zwei Jahrzehnte sind verflossen, seit Richard Wagner im Bayreuther Festspielhause an alle Freunde der Kunst die herzliche Bitte ergehen ließ, fortan dafür einzutreten, daß auf den Gesangsbühnen Deutschlands der Geist des deutschen Musikdramas der herrschende werde. Hat er seine Worte in den Wind gesprochen? Man sollte es glauben, wenn man sieht, wie wenig künstlerische Leistungen nationalen Charakters in unseren Tagen auf den großen Opernbühnen des Reiches geboten werden. Der Spielplan stellt eine krause Musterkarte von Werken deutscher, französischer, italienischer Herkunft, von Schöpfungen originaler Art und bunter, eclectischer Mache dar. Heute ist ein schroff ausgeprägter wälscher Realismus an der Reihe, morgen ein Musterbeispiel des graziös frivolen Rococostyles, übermorgen ein so hochgespannter Idealismus, daß er fast über die Grenzen dessen hinauswächst, was durch die Mittel der Scene überhaupt zu verkörpern ist. Seitdem auf der lyrischen deutschen Bühne zum erstenmale die Sprache nationaler Poesie erklang, hat die einheimische Gesangskunst noch niemals eine sonderlich hohe Stufe

technischer, natürlichen Gegebenheiten entsprechender Vollkommenheit erreicht; gegenwärtig jedoch ist sie vollständig verwildert. Die verhältnißmäßig wenigen Individualitäten, welche sich unter der unmittelbaren Einwirkung Wagner's entwickelt haben, treten in den Kreis der theilnehmenden Beobachter zurück, nachdem sie eine an Ehren und Triumphen reiche Laufbahn durchmessen; die jüngere Generation der Sänger eilt, durch verfrühten Ehrgeiz oder Gewinnsucht mißleitet, durch ausbeutungslustige Agenten gedrängt, zur Bühne, noch ehe sie mit den Anfangsgründen des erforderlichen Berufskönnens recht vertraut geworden ist. Die Capellmeister hinwiederum haben weder Zeit noch Lust, sich der begabteren Neulinge anzunehmen; sie sind zumeist einseitig für die Orchesterführung und -Behandlung vorbereitet und selten gewillt, sich, wenn sie erst einmal im practischen Beruf stehen, noch gesangstechnische Kenntnisse zu erwerben. Dazu werden sie im Drange des theatralischen Schnellbetriebes von einer Pflicht zur anderen gehetzt — wenn nicht gar die Sorge um die Verwirklichung eigener hochfliegender Pläne sie vorwiegend beschäftigt. Gelegentlich der Einstudirung eines neuen Werkes oder der Wiederaufnahme eines älteren wird die Orchesterpartie wohl einmal mit Eifer und Verständniß durchgearbeitet; auf den Brettern hingegen herrscht ein öder, gewaltthätiger Gesangsnaturalismus. Und auch das für einen gediegenen und geschmackvollen Instrumentalvortrag Neugewonnene verflüchtigt sich bereits bei der zweiten oder dritten Wiederholung der betreffenden Oper, da die in der Regel überanstrengten, im Verhältniß zum Werth der in der Gegenwart von ihnen beanspruchten Leistungen nicht ausreichend besoldeten Orchestermusiker ein auch nur ungefähr gleiches Maaß von Spannkraft beim besten Willen nicht dauernd zu bethätigen vermögen. Die Regie ihrerseits sucht im

Allgemeinen die Zuschauer mehr zu verblüffen als anzuregen; nimmt sie sich jedoch ausnahmsweise einer Aufgabe mit ehrlichem Kunstwillen an, dann bedenkt sie nicht, daß die gehaltvolle ernste oder komische Oper ihre eigenen, aus dem Wesen der Gattung wie des besonderen Werkes zu entwickelnden Darstellungsgesetze in sich trägt, sondern sie wendet die Inscenirungstechnik der alten opera seria an, oder die des gesprochenen Schauspieles mit starker Comparserie, oder die des durch flott behenden, der Tonsprache unerreichbaren Dialog sich auszeichnenden französischen Lustspieles.

Es ist schlimmer anstatt besser geworden. Die Operette, die Feerie, das Meiningerthum, die singenden, sprechenden, dirigirenden Wandervirtuosen, der hohle Pomp und nichtige Trödel der großen Oper, mit dem man aus mangelnder künstlerischer Einsicht oder in verwerflicher Effecthascherei auch Mozart und Wagner belastete, haben den Geschmack des Publicums wahrlich nicht gehoben. Auch die unabhängigeren Bühnenleiter haben dem mehr und mehr auf's Äußerliche sich richtenden Zeitgeschmack Vorschub geleistet. Die Einen, weil sie bequem oder muthlos waren und sich nicht klar machten, daß die Menge in der Kunst wie auf jedem anderen Gebiete des öffentlichen Lebens mit Nachdruck und Stetigkeit beeinflußt werden muß; die anderen, weil sie meinten, daß man jedweden unbequemen Idealismus am besten in breiten Bettelsuppen ertränke. Merkur, der ehedem an den größeren Hof- und Stadttheatern nur über eine berathende Stimme verfügte, hat den Apollo von seiner Heimstätte verjagt. Auf allen Äckern wird Raubbau getrieben. Ist ein Streifen gänzlich ausgesogen, so macht man sich über einen neuen her; dauert es außergewöhnlich lange, bis wieder ein Stück Freiland entdeckt wird, dann giebt es wohl hier und da einen kleinen Krach: ein Coulissen-

Gewaltiger verschwindet, ein anderer rückt nach — das Spiel beginnt von Neuem. Eine goldene Zeit, in der die Bühnen nur in Rücksicht auf ideale Gesichtspunkte geleitet wurden, hat ja freilich nie bestanden. Auch früher ist es schon vorgekommen, daß ein Intendant, vor die Wahl gestellt, für einen bestimmten Tag „Die Regimentstochter" oder „Czar und Zimmermann" anzusetzen, sich nach längerem Überlegen für die Erstere entschied, da sie bei den letzten Wiederholungen der zwei Opern der Kasse fünfzig Silberlinge mehr eingebracht hätte als das Werk des ehrlichen Lortzing. Aber ungeachtet solcher Anwandlungen von übertriebener Sparsamkeit hatte man denn doch ein zutreffendes Gefühl für die „Würde des Instituts". Es kam früher in Deutschland nicht vor, daß man nach englischem und französischem Vorbilde eine mit größerem oder geringerem Recht sich in der Gunst des Publicums behauptende Oper vier- oder fünfmal durch den Wochenspielplan hindurchpeitschte, um ihre Zugkraft möglichst schnell auszunutzen. Es hätte früher mit dem Range und dem Ansehen einer Hofbühne, eines großen Stadttheaters nicht für verträglich gegolten, daß während einer sogenannten „Fremdensaison" unter Anwendung des amerikanischen Reclameapparates zu wesentlich erhöheten Preisen Vorstellungen veranstaltet würden, die nicht besser sind als die sonst im Verlaufe der regelmäßigen Spielzeit gebotenen. Man ließ es sich ferner ehedem wohl angelegen sein, dem Publicum einer Residenz in angemessenen Abständen auch besonders berühmte auswärtige Künstler vorzuführen; aber es war nicht gebräuchlich, durch eine übermäßige Häufung von Gastspielen um die Gunst der Neugierigen und Oberflächlichen zu werben und auf diese Weise den guten Willen der führenden musikalischen Persönlichkeiten lahm zu legen, welche sich nach bestem Verständniß um die Ausbildung

eines festgefügten, verläßlichen Ensembles der einheimischen Kräfte bemühen. In vergangenen Tagen hatte man Pietät für die großen Meister und inscenirte ihre Werke stets nur nach vorangegangenen sorgfältigen Proben; jetzt werden nicht nur kleinere Spielopern, sondern auch „Freischütz", „Zauberflöte", ja „Fidelio", „Don Juan", „Tristan und Isolde" ohne jedwede Orchesterprobe gelegentlich „eingeworfen" — auch wenn seit der letzten Aufführung eines dieser Musikdramen an der betreffenden Bühne ein halbes Jahr und mehr verstrichen sein sollte. Wofür ist denn der überaus geschickte moderne Capellmeister da, der sich so ausgezeichnet darauf versteht, über Unsicherheiten hinwegzugleiten und unter allen Umständen „die Sache herauszureißen"? Stößt jedoch beispielsweise ein verwöhnter Gast in der einzigen der betreffenden Aufführung gewidmeten flüchtigen Arrangirprobe die bisher am Orte gebräuchlichen Tempi um, bleibt keine Zeit, sämmtliche Mitwirkenden davon im Einzelnen zu verständigen: dann versagt jedoch auch eine außerordentliche Dirigenten-Routine. Die Freunde des Capellmeisters pflegen ihn nach solchen unliebsamen Vorkommnissen damit zu entschuldigen, daß er seinem Chef, der auf das Zustandekommen jener Vorstellung gedrungen, zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet sei. Und doch legte ein Hans Richter im Jahre 1869 den Tactirstab zu München nieder, mit der Erklärung, daß es seiner künstlerischen Ehre nicht entspräche, eine ungenügend vorbereitete Aufführung mit seinem Namen zu decken. Wer von den Dirigenten der jungen Schule brächte den Muth auf, unter ähnlichen Verhältnissen die Cabinetsfrage zu stellen? Die vielgeschmäheten alten Zöpfe, welche vor den großen musikalischen Umwälzungen der Wagner-Epoche an den Pulten standen, hatten in ihrer Mehrzahl wohl einen engeren geistigen Horizont, aber auch weniger Talent für diplomatisches

Beugen und Neigen. Davon kaum zu reden, daß, wenn sie es mit ihrem peinlich genauen Ausschlagen des Tactes auch gar zu pedantisch nahmen, sie doch im Allgemeinen die richtige Empfindung für straffen, durchgehenden Rhythmus besaßen. Die vielgefeierten jüngeren Dirigenten können, selbst bei entsprechender Veranlagung, eine solche seltener in sich ausbilden, da sie eben ihre beste Kraft daran setzen müssen, die unzureichend gefestigten Ensembles an allerhand Klippen vorbeizuführen. Oder es ist ihnen um die Einheitlichkeit des Orchestervortrages gar nicht mehr zu thun, sofern sie nämlich nicht selten von dem Ehrgeiz beherrscht zu sein scheinen, ihr Talent in Nuancen zu verpuffen. Man ahmte einem Bülow in den kleinen Besonderheiten nach, mit denen jedes Genie bekundet, daß es auch ein Mensch und darum nicht unfehlbar sei; aber man glaubte seiner bedeutsamen, von ihm unaufhörlich durch schlagende Beispiele bekräftigten Haupt- und Grundlehre entrathen zu können: daß nämlich in der musikalischen Wiedergabe jedweder lebenathmenden Partitur Alles auf großangelegte rhythmische Constructionen gestellt sein müsse.

Durch Vorführungen, bei denen der Zuschauer zwischen den Zeilen lesen muß, was Dichter und Componist eigentlich beabsichtigt haben oder bei denen nur der Dirigent sich in bengalischem Feuer zeigt, wird weder der Geschmack des Publicums veredelt noch die musikalische und aesthetische Erziehung der Sänger gefördert noch ein deutscher Kunststyl begründet und gefestigt. Darum ist es von gar keinem Belang, wenn sich die Werke Wagner's mit einer hohen Aufführungsziffer im Spielplan der Hof- und Stadttheater behaupten, so lange es vorwiegend dem Zufall anheimgegeben bleibt, ob ein solcher „Meistersinger-" oder „Siegfried"-Abend einen günstigen oder ungünstigen Verlauf nimmt. Lassen doch auch die Intendanten und Directoren

diese Partituren nicht etwa deshalb so oft, ja im Verhältniß zu den damit für die Sänger und besonders für die Orchestermitglieder verbundenen Anstrengungen viel zu oft herunterspielen, weil sie etwa dem Bayreuther Meister aufrichtig zugethan wären, sondern deshalb, weil die Strömung, um nicht zu sagen die Mode heute für Wagner ist, wie sie, die wetterwendische, vor zwei und drei Jahrzehnten gegen ihn war. Angenommen jedoch, die Hochgebietenden der Theaterbureaux und die Capellmeister kommen darin überein, an die Wiedergabe der Wagner'schen Werke mehr zu wenden, als die gewöhnlich nur für eine äußerlich glänzende Wirkung berechneten Decorationen und Costüme: auch dann können die aufopferungsvollen, einem ausgiebigen Studium zu Gute kommenden Bemühungen eines künstlerisch empfindenden und loyal denkenden Dirigenten von keinem nachhaltigen Erfolge sein, so lange nicht der gesammte Spielplan in reformatorischem Geiste umgestaltet wird.

Gesetzt, ein verständiger Musiker studirte einem befähigten Sänger eine mit sorgfältiger Beachtung des Charakters der deutschen Sprache componirte Rolle wie den „Tamino" oder den „Lohengrin" gewissenhaft ein. Bei der ersten, vielleicht auch noch bei der zweiten Aufführung der Mozart'schen oder Wagner'schen Oper werden dann Kunstfreunde und Critiker mit freudigem Erstaunen feststellen, daß jener Tenorist in Tongebung, Athemführung und Declamation merkliche Fortschritte gemacht habe. Nun ergeben es die Umstände, daß eine weitere Wiederholung des betreffenden Tondramas erst nach einigen Wochen stattfindet. Der Sänger tritt auf: alle Welt zeigt sich enttäuscht. Ist das noch derselbe Künstler, der unlängst auf den Beifall der Kenner stolz sein durfte? Er preßt den Ton, zerreißt zusammengehörige Phrasen und über-

nimmt sich in Vortragsdrückern, er spielt unfrei oder mit den Gesten eines Don Quixote, der gegen Windmühlenflügel ansprengt — all' dies augenscheinlich bei guter stimmlicher und seelischer Disposition. Was ist geschehen? Der Sänger hat inzwischen den aus dem Italienischen übersetzten „Ottavio" und „Almaviva", den aus dem Französischen übertragenen „George Brown" und „Don José" darstellen müssen. Mit den Regeln und Rathschlägen, welche ihm sein deutscher Capellmeister für das Studium und die Wiedergabe eines „Tamino" zu geben hatte, konnte er bei Rossini, Boieldieu und Bizet nichts ausrichten. Diese Meister phrasirten, wie es ihnen Geist und Logik der italienischen beziehungsweise französischen Sprache eingaben, welche von dem Geist und der Logik der deutschen Sprache etwas himmelweit Verschiedenes sind. Und der Eine von ihnen componirte für eine elastische, südliche Kehle, wie sie einzig und allein Klima und Sonne Hesperien's im Verein mit den durch sie bedingten Lebensgewohnheiten zu erschaffen und zu erhalten vermögen; der Andere für ein Organ, das, gleichfalls von wenigstens relativ freierer Beweglichkeit wie das germanische, sich mit einer durch gedrückte, gepreßte Nasenlaute bedingten Tongebung einrichten muß, mit welcher der Deutsche nicht das Geringste zu schaffen hat — ebensowenig wie mit dem für unser Gefühl überscharf zugespitzten Vortrag, an welchen der Franzose gebunden ist, da er eben den Ton nicht frei ausströmen lassen kann. Was soll der deutsche Sänger mit solchen, an sich ja höchst schätzenswerthen oder gar bewunderungswürdigen Kunstwerken anfangen, deren Zeitmaaße, Rhythmik und Tonfärbungen mittelst einer consonantenüberfüllten Sprache wie der deutschen nicht herauszubringen sind? Müßte das für jeden musikalisch Empfindenden nicht einleuchtend sein?

Soll das aber in alle Ewigkeit so fortgehen, nur weil schon zu Zeiten der Väter und Großväter die gleichen Verkehrtheiten begangen worden sind? Der deutsche Sänger hat keine italienische Kehle: darum kann er den „Almaviva" nicht singen. Er hat kein italienisches Bühnenblut: darum kann er den „Almaviva" nicht spielen.

Den „Barbier" übersetzen? Ja, wenn man Liniengefühl, Witz und Sinnlichkeit Rossini's übersetzen, wenn man deutsches gegen wälsches Blut im Handumdrehen austauschen könnte! Über die Unzulänglichkeit und Zwecklosigkeit derartiger Versuche scheinen sich die Romanen klarer zu sein als die Deutschen. Sehr beherzigenswerthe Worte hat in diesen Fragen der geistreiche und des Chauvinismus durchaus unverdächtige Edouard Pailleron vor einiger Zeit in einer Jahressitzung der „Académie" gesprochen. „Wir sind", meinte er, „eine Rasse, unsere Nachbarn sind eine andere. Um uns ihr Genie, wenn ich so sagen soll, anzueignen, müßten wir sehen, fühlen, denken wie sie. Das können wir nicht. Wir können alles ändern, aber unser Temperament nicht". Wenn sich die besten Übersetzungskünstler zusammenthäten: sie würden da nichts auszurichten fähig sein, wo die Natur selbst den Riegel vorgeschoben hat. Traduttore—Traditore sagt der Italiener. Ein „Barbier von Sevilla" wird auch in der denkbar besten deutschen Übertragung stets an einen aufgespießten Schmetterling im Glaskasten erinnern. Oder an ein Landschaftsstück aus Sicilien oder von der Riviera, über dem ein dünnblauer Ostseehimmel gemalt wäre, an welchem selbst die vorüberhuschenden weißen Sommerwölkchen zu frieren scheinen. Das italische Kunstwerk gedeiht nur in italischer Luft und durch italische Temperamente gestützt. Für eine spätere Zeit wird es unbegreiflich sein, daß man Gedanken wie die, ein Seccorecitativ durch einen deutschen

Sänger ausführen, und umgekehrt, italienische oder französische Künstler sich mit kindlich romanisirenden Nachbildungen des germanischen Stabreimes abquälen zu lassen, nicht mit einem ironischen Lächeln abgewiesen habe. Immerhin handeln die Romanen noch mehr vernunftgemäß als die Deutschen, wenn sie dem „Kunstwerk der Zukunft" nur eine bedingte Liebe entgegenbringen, wenn sie ihm höchstens in Rücksicht auf die besonders die Franzosen stark tyrannisirenden, nur ja nicht mit aufrichtiger Bewunderung und ächtem Kunstverständniß zu verwechselnden Zeitmoden vorübergehende Zugeständnisse machen, die weder dem Wesen und den natürlichen Gefühlsäußerungen ihres Volkes noch der historischen, sich wie allerwärts in gesetzmäßigen Bahnen vollziehenden Entwickelung ihrer Musik entsprechen. Der deutsche Sänger aber soll nicht nur dazu genöthigt sein, im Blumengarten wälscher Bühnenlyrik mit steifen Stelzbeinen herumzuwandeln: er soll auch das Privileg behalten, im Studium von Rollen, die seiner Individualität in keinem Betracht entsprechen, sich dessen wieder zu entäußern, was er mit seinen Capellmeistern und anderen Berathern für die Erkenntniß nationaler Kunst sich zu eigen gemacht hat! So giebt er auch bei der Durchführung einer jeden in das Gebiet des deutschen Spielplanes gehörigen Partie ein Vortrags-Potpourri aus allen Culturländern zum Besten — beim ehrlichsten Willen, Weber und Wagner gerecht zu werden. Und so ist der deutsche Theaterbesucher nach wie vor darauf angewiesen, sich an einem Floreſtan mit französischem Augenaufschlag, halbitalienischer Vocalisirung und Meyerbeer'schen Heldengeberden zu erbauen. Steht er einer solchen Leistung gegenüber, dann mag es ihn fast bedünken, als ob die Reformarbeit Wagner's eine vergebliche gewesen wäre. Selbst das Einzige, was sich

die Sänger aus der Zeit des Aufschwunges in die neue Periode des kaufmännischen Opernbetriebes hinübergerettet zu haben schienen: eine bessere Aussprache — es wird wieder in Frage gestellt, seitdem neuerdings böhmische, ungarische, polnische, vlämische, amerikanische Künstler in den Verband angesehener deutscher Institute zu treten pflegen und den dort thätigen eingeborenen Collegen den Übergang zu einer cosmopolitischen Behandlung der Sprache Goethe's und Lessing's vermitteln.

II.

„Wir können nicht einseitig sein", sagen die geschäftskundigen Leute, welche jetzt in den Directionszimmern das Heft in der Hand haben. „Wir sind verpflichtet, jedem Geschmack Rechnung zu tragen und wir müssen täglich spielen lassen, um die Betriebskosten hereinzubringen. Da ist es unmöglich, ein „Repertoir" lediglich aus deutschen Werken zusammenzustellen. Die Kunst kennt kein Vaterland." Jedem Geschmack Rechnung tragen? Ja, so lange die „Oper" an sich noch eine Luxuskunst ist, mag ja jeder Parvenü, der sich einen Logen- oder Parquetplatz kauft, auf seinen besonderen Parvenügeschmack halten. Diese Luxuskunst kann jedoch einzig und allein zu einer deutschen Volkskunst umgeschaffen werden, wenn man sich nicht nur mit Höflichkeitsverbeugungen vor den Werken des deutschen Spielplanes begnügt, sondern diesen emsig und zweckmäßig ausbaut. Täglich spielen? In Künstlerkreisen, gleichviel welche „Richtung" in ihnen tonangebend sein mag, ist man anderer Meinung. Man möge das Sänger-, das Chor- und Orchesterpersonal einer Bühne qualitativ wie quantitativ noch so bedeutend verstärken: ist einmal die Losung ausgegeben, daß man

täglich eine Oper „herausbringen" müsse, so gelangt man auch dann ganz unvermuthet auf die schiefe Ebene des geschäftsmäßigen, also unkünstlerischen „Betriebes", wenn die Oberleitung wie die Dirigenten und Regisseure von den besten Absichten beseelt sein sollten. Und wenn ein Institut sämmtliche dirigirenden Berühmtheiten Deutschlands sein eigen zu nennen den Vorzug hätte, so könnte auch unter solchen Umständen nicht Abend für Abend, selbst bei denkbar bester Vorbereitung das erzeugt werden, was für Darstellungen musikalischer Dramen das wichtigste ist: Stimmung! Das kommt für das Gelingen einer Opernvorstellung eben noch mehr in Betracht als für das einer Schauspielaufführung; man kann dort durch Anspannung des Pflichtgefühls nur in sehr bedingtem Grade nachhelfen, wenn sich nicht in glücklicher Stunde unsichtbare Fäden von der Bühne zum Zuschauerraum spannen und beide in ein gemeinsames Stimmungsnetz verstricken. Solche Glücksstunden aber programmmäßig für jeden Wochentag festzusetzen: das erinnert schon an die Lebensgewohnheiten gewisser Erzeuger von Professorenmusik, die Vormittags nie gestört sein wollen, „weil sie zwischen neun und zwölf Uhr ausnahmslos zu componiren pflegen".

Das ernsthaft zu beurtheilende Theater soll keine kaufmännische Unternehmung sein, die auf einen Tagesbetrieb und auf eine Normal-Arbeitszeit angewiesen ist. Und ebensowenig sind die Meisterwerke der Dichtung und Musik eine Nutzwaare, die in aller Herren Länder auf dem Markte ausgeboten werden kann. Sie haben allein ein „pretium affectionis", einen Liebhaber- und Idealwerth. Aber sie verlieren allen Werth in einer Wiedergabe, der man absichtlich oder unter dem Einfluß eingewurzelter Mißbräuche einen cosmopolitischen, will sagen verwaschenen Zug verleiht.

„Die Kunst kennt kein Vaterland", heißt es. Die Gewinnsüchtigen kennen allerdings kein Vaterland; aber die Kunst, welche nicht unausgesetzt bemüht ist, sich in vaterländischer Art rein zu erhalten, hört bald auf, eine starke und selbständige zu sein. Gerade aber deshalb wird eine Kunst vom Auslande mit Achtung behandelt und aufgenommen, weil sie selbständig ist. Alles Schöne und Charakteristische in der italienischen und französischen Kunst konnte wesentlich deshalb in seiner Eigenart ausreifen, weil man in jenen Ländern sich mit dem gesunden Instinct des Selbsterhaltungstriebes gegen ein eroberungskräftiges An- und Eindringen fremder Elemente stemmte. Wann wird sich der Deutsche der übertriebenen, lächerlichen Furcht begeben, in der berechtigten Vertheidigung nationaler Güter nur um alles in der Welt nicht ein wenig engherzig und unweltmännisch zu erscheinen? Wann wird er sich von der Ausländerei frei machen? Im vergangenen Jahrhundert hatte ja das „deutsche Assimilationsvermögen" mannigfache Aufgaben zu lösen; nur naturalistische Marktschreier wollen es leugnen, daß die deutsche Dichtung der Antike wie der Renaissance tief verschuldet sei. Damals sind die humanistischen Elemente fest gegründet worden, auf denen zu Nutz und Frommen einer nationalen Kunst weitergebaut werden sollte. Im Schauspiel wie im musikalischen Drama. Gedanken, die früher zwischen den romantischen Nebeln des Völkerfrühlings in verschwommenen Traumbildern auftauchten, müßten jetzt bei geklärtem, gefestigtem Nationalbewußtsein mit frohmuthiger Entschiedenheit ergriffen werden. Noch ist es möglich, an das Werk Wagner's anzuknüpfen. Aber um ein Weniges später — und die Traditionen der Reformthätigkeit Wagner's und Bülow's werden verblaßt sein. Die Summe von gestaltungskräftiger Energie, welche durch den Bayreuther

Meister flüssig gemacht wurde, scheint im Schwinden begriffen zu sein. Das heutige Geschlecht denkt nicht daran, das von den Vätern Ererbte zu erwerben, um es zu besitzen. Auf einen neuen Wagner dürfte längere Zeit zu warten sein: die Natur schafft das Genie nicht als Dutzendstück. Noch ist ja nicht alles verloren. Die Anstrengungen der letzten Stunde sind oft die heilsamsten und fruchtbringendsten. Aber in nicht allzuferner Frist dürfte es sich entscheiden, ob wir in der deutschen lyrischen Bühne noch eine Stätte der Geschmacksveredelung zu sehen haben, die auch ihrerseits den erregten Schwarmgeistern einer unruhig dem Neuen entgegentastenden Generation zur Abklärung verhelfen kann, oder ob sie nach wie vor ein Ausbeutungsobject für gewiegte Unternehmer, ein Schauplatz abwechselungsreicher Zerstreuungen für geschäftige Müßiggänger, für unklare und mit Phrasen spielende Dilettanten bleiben solle.

Seitdem in Deutschland so ziemlich jeder, der sich etliches Capital zusammenborgen kann, die Möglichkeit hat, „gewerbsmäßig" öffentliche Schaustellungen zu veranstalten, steht einer Reformbewegung auf dem Gebiete des Theaters nichts mehr entgegen, als das schlechte Beispiel, welches durch die Speculantenwirthschaft der Geschäftsbühnen und Scenen von noch untergeordneterem Range gegeben wird. Um die Gunst der zahlenden Besucher eifrig besorgt, lassen sich auch vornehmere Institute dazu herbei, den guten künstlerischen Geschmack im Wettkampf zu unterbieten. Doch die Theaterfreiheit mit dem zweifelhaften Segen des uneingeschränkten Rechtes auf groben Possenunfug und Halbwelts-Belustigungen besteht ja nun einmal. Der Privatunternehmer, der weder vom Staat noch von der Stadt unterstützt wird, kann so ziemlich thun und lassen, was er will. Zeigt er wenigstens etwas

wie den Schein des guten Willens, auch für ernste Kunst einzutreten, dann wird man ihm, in Ansehung des von ihm zu tragenden Risicos, nicht Tag für Tag die ideale Forderung in's Haus senden. Aber die Vorstände der Hoftheater und derjenigen Stadttheater, welche erheblichere Zuschüsse empfangen oder sonst unter erleichterten Bedingungen ihr Amt verwalten, sind unablässig daran zu mahnen, daß sie sich am Jahresabschluß auch über den nicht in Zahlen auszudrückenden Ertrag ihrer Thätigkeit auszuweisen haben. Der Pächter eines Stadttheaters ist nicht nur den leider meist durch Coulissenmotive bestimmbaren Raths- und Bürgerschaftscommissionen, sondern auch der Öffentlichkeit für arge Geschmackssünden und Vernachlässigung seiner Pflichten Rechenschaft abzulegen verbunden; desgleichen ist der Chef eines Hoftheaters nicht nur dem Landesherrn, sondern, soweit von den Einzellandtagen Zuschüsse geleistet werden, insbesondere der Volksvertretung und, so lange die Vorstellungen noch gegen Entgelt stattfinden, die Besucher demnach nicht als Gäste des Hofes betrachtet werden können, auch dem Publicum für ein künstlerisches Deficit moralisch verantwortlich. Um so bedauerlicher ist es, wenn es mit solcher Verantwortlichkeit zu leicht genommen, wenn sie „in der Gewohnheit trägem Geleise" verschleiert wird, wenn insbesondere die Presse, welche darüber zu wachen hätte, daß hier gewissenhaft Rechenschaft abgelegt, dort ohne Winkelzüge Critik geübt wird, irgendwelchem Privatinteresse eines Zeitungsbesitzers, Redacteurs oder Berichterstatters zu Liebe sich unter der Hand mit Bühnenleitungen verständigt, die so Manches auf dem Kerbholz haben.

Ein Director, der sich einerseits durch Gastereien und freigebig gespendete Passepartouts für Garderoberäume und „Foyers de danse" das Wohlwollen aller irgendwie

in seiner Sphäre einflußreichen Persönlichkeiten sichert, andererseits Critiker findet, die sich in irgendwelcher Form Verbindlichkeiten erweisen lassen — ein solcher Director wird allerdings höhnisch die Achseln zucken, wenn man ihm von den Aufgaben einer nationalen Kunst spricht. Wer mit der Geschichte der größeren deutschen Stadttheater in den letzten zwanzig Jahren einigermaaßen vertraut ist, der weiß, daß es unterschiedentliche Ehrenmänner dieser Art gegeben hat. Hoftheater-Intendanten hinwiederum pflegen sich meist dann nur daran zu erinnern, daß sie an der Spitze eines deutschen Kunstinstitutes stehen, wenn sie von dem Landesherrn darauf aufmerksam gemacht werden. Auch den Vorstellungen der unbestechlichen Presse gegenüber sind sie in der Regel taub. Sie fühlen sich über jeden Einwurf erhaben. Sie bleiben sogar unter Umständen gerade deshalb im Amte, weil ihr Rücktritt mit Stimmeneinhelligkeit gefordert wird. Die Thatsachen sind ja unschwer in der Weise zu färben, als ob die gegen eine schlechte, unkünstlerische Verwaltung des Institutes geschleuderten Vorwürfe nicht auf die unzureichenden Fähigkeiten, beziehentlich Mißgriffe des Bühnenleiters, sondern auf den „getreuen Diener der Krone" gemünzt wären. Darum sind Intendanten gleichsam „inamovibel". Sie überdauern Ministerien, Revolutionen, mitunter sogar kleine Dynastieen. Oft schwebt ihr Geist erst mit ihrem letzten Athemzuge über die Soffiten hinaus. Eine derartige Stärke des Beharrungsvermögens, so merkwürdig sie den Psychologen anmuthen mag, hat doch manches Mißliche. Die Kunst ist im gleichen Grade entwickelungsfrisch und wandlungsfähig, als der Intendant an seinen in fernabliegenden Jugendtagen gewonnenen oder in der fortwährenden Übung höfischer Rücksichten dogmenartig erstarrten Anschauungen festzuhalten pflegt. Je inniger die

Intendanten mit ihrem Herrschersitz verwachsen, um so seltener erhalten die Fürsten verläßliche Aufschlüsse über die Leistungsfähigkeit der in Rede stehenden Bühne und ihre Erfolge im Vergleich zu denen der Schwesterinstitute, über die Aufgaben und Ziele der deutschen Theater in der Gegenwart. Würde der Leiter auch nur einer größeren Hofbühne an höchster Stelle es mit Nachdruck befürwortet haben, daß auf den Scenen des geeinten deutschen Reiches vor Allem eine nationale Kunst gepflegt werden müsse: die Folgen wären sicherlich nicht ausgeblieben. Was könnten diese Theater nicht für die ästhetische Erziehung des Publicums leisten! Sie sind reich, ja überreich, selbst in kleineren Residenzen noch recht ansehnlich dotirt. Ihre Leitung ist nicht auf einen geschäftsmäßigen Betrieb angewiesen, sondern darf bis zu einer ziemlich beträchtlichen Überschreitung des ausgesetzten jährlichen Zuschusses beinahe gewohnheitsmäßig auf Indemnität rechnen. Sie braucht keine ständigen Hausdichter zu besolden; sie braucht keine schlechten französischen Stücke für erhebliche Summen zu erwerben; sie braucht den Theateragenten keine Zugeständnisse zu machen. Sie kann es wagen, eine geraume Zeit hindurch in der Aufstellung des Spielplanes den herrschenden Launen der Menge entgegenzutreten, ohne daß deshalb der Gesammtbesuch eine nennenswerthe Einbuße erleiden würde. Unter allen Umständen ist auf viele ästhetische Kostgänger zu rechnen, welche in der Auswahl ihrer künstlerischen Erbauungsstätten mancherlei „Rücksichten" zu beobachten haben. Aber auch für die bürgerliche Gesellschaft birgt schon das Wort „Hoftheater" einen unwiderstehlichen Zauber in sich. Auch der eingefleischte Demokrat spaziert in seinen Mußestunden gern an der Peripherie des Kreises, in dessen Mitte Serenissimus steht.

Für die Welt, in welcher man regiert, ist das wohl kein Geheimniß. Um so näher läge es, den Einfluß der Hofbühnen ideell zu verwerthen und auch die dramatische Kunst als diejenige, welche am unmittelbarsten zündet, zur Pflege des nationalen Gefühles heranzuziehen. Dazu gehörte allerdings, daß man sich über den Begriff des nationalen Kunstwerkes verständigte. Mit frostigen Allegorieen aus verblaßten Theatergarderoben, mit einer „Germania" in Helm und Schuppenpanzer und einem keulenschwingenden, in Bärenfelle gekleideten „deutschen Michel" kann man allerdings heute das Volk nicht mehr begeistern, sein berechtigtes Selbstgefühl nicht kräftigen. Ebensowenig mit Schauspielen, in denen eine der Landschaften, einer der Stämme des gemeinsamen Vaterlandes eine besondere Verherrlichung und hervorstechende Ehrung erfährt — was dann gar zu leicht das Mißverständniß hervorruft, als ob der Dichter und diejenigen Bühnen und Gönner, für welche er seine Feder vornehmlich beflügelt, andere Reichsdeutsche etwas abschätzig beurtheilten und in die zweite Reihe gestellt sehen wollten. Hingegen kann ein scenisches Spiel sehr wohl als nationales einen hohen Rang einnehmen, auch wenn kaum einige deutsch-patriotische Anspielungen darin enthalten oder hineinzudeuten sind. So Schiller's „Tell", der nicht einmal auf Reichsboden spielt. So auch „Wallenstein", „Egmont" und fast alle Dramen Wagner's. Entscheidend ist, daß in einem derartigen Werke der deutsche Geist, der germanische Kunstcharakter seiner Eigenart nach sich gleichsam als verdichtete Volksseele schaffenskräftig erweise. Dieses subjectiv-nationale, schöpferische Moment muß hinwiederum in der Darstellung nach Möglichkeit betont werden. Es muß also der Gedanke in seiner natürlichen Erdfrische erblühen, es muß der diesen Gedanken in bestimmte Formen

einerystallisirende Styl in der Wiedergabe stark, entscheidend herausgearbeitet werden, damit es dem Hörer zum Bewußtsein komme, es sei Geist von seinem Geiste, Gemüth von seinem Gemüthe, das von der Scene her zu ihm spräche — damit der Gefühlsstrom ihn fortreiße, der Ideengang ihn erhebe und in ihm den Stolz festige, einem großen Gemeinwesen anzugehören, das derartige ruhmwürdige Schöpfungen hervorbringe!

Wer soll darüber wachen, daß der Leiter eines Hoftheaters in diesem Sinne einen nationalen Kunstgeist pflege? Es wäre mehr als unbillig, ja kindisch, von den Regenten zu beanspruchen, daß sie sich just den Angelegenheiten ihrer Hoftheater unter Durchführung gründlicher Fachstudien widmen sollten. Dergleichen setzt doch die Fachbegabung voraus. Gesteht man dem Privatmanne das Recht zu, wenn er eine schwere Hand, ein ungeübtes Auge hat oder von Natur aus unmusikalisch ist, die Befriedigung seiner besonderen Liebhabereien, die Gelegenheit zu ihm genehmen Anregungen nicht in den Ehrensälen der St. Lukasgilde oder in den Tempeln und Hauscapellen der heiligen Cäcilia zu suchen: um wieviel mehr dem Monarchen, dem der eifrigste Schwärmer für constitutionelles Regiment doch am Ende noch das Recht eigener Willensbethätigung in seinen persönlichen Neigungen lassen muß. Ebenso bedarf es keines eingehenden Nachweises dafür, daß der Fürst, der in einer Epoche gewaltiger sozialer Kämpfe von tausend Bekümmernissen ernstester Art bedrückt wird, beim besten Willen das Hoftheater nicht zu den Einrichtungen zählen kann, welche auf seine Fürsorge in erster Linie angewiesen sind. Erklärlich ist es somit, wenn verschiedene regierende Herren den Künstlern und künstlerischen Bestrebungen ihrer Hoftheater gegenüber jene

wohlwollende Zurückhaltung beobachten, welche Shakespeare mit den Worten kennzeichnet:

„Die Krähe singt so lieblich wie die Lerche,
Wenn man auf keine lauscht."

Immerhin hat es auch unter den thätigsten Regenten solche gegeben, die, wie Friedrich der Große, Weltgeschichte machten, sozialpolitische Aufgaben lösten und daneben in allen Sparten ihres Hoftheaters bis auf die Einzelheiten des Gagenetats Bescheid wußten. Freilich: andere Zeiten, andere Kunst! Entließ der große König einmal sein italienisches Sängerpersonal, als er das Geld für andere Zwecke nöthiger brauchte, so muß immer wieder mit Nachdruck betont werden, daß vornehmlich die Oper ehedem in der Hauptsache nur eine aus Wälschland eingeführte Luxuskunst und auch die Pflege derselben ein Privatluxus war, den die Fürsten in erster Linie aus eigenem Vermögen bestritten. Inzwischen sind ein deutsches Schauspiel, eine deutsche Oper, ein musikalisches Drama zum Ruhme des Vaterlandes herangewachsen; inzwischen hat die Krone Museen und Hofbibliotheken geöffnet, die zum großen Theil aus fürstlichem Vermögen zusammengestellt sind, es also für billig und nothwendig erachtet, dem Volke den Mitgenuß an ihrem Sonderbesitz zu gestatten, insofern dadurch zur Hebung der allgemeinen Geistescultur beigetragen wird. Die Gebäude der Hoftheater gehören der Krone: die Schöpfungen der Meister, welche über diese Scenen gehen, gehören dem Volk. Die Krone trägt die Betriebskosten nicht allein: es werden auch ansehnliche Eintrittsgelder erhoben. Dazu empfängt die Krone vom Lande eine Civilliste, welche nach Maaßgabe der Größe der Einzelstaaten sich zu stets steigenden Summen ausrundet; die Erhöhungen erfolgen in Ansehung der vermehrten Repräsentationskosten. Zur Repräsentation

gehört jedoch auch die entsprechende Führung der Hoftheater. Das ist keine wortwörtlich verbriefte Bestimmung, beruht aber, wie so manches andere stillschweigende Übereinkommen, auf dem constitutionellen System. Wie die Verhältnisse heute liegen, vermag also die Krone nicht nur nicht die Hoftheater nach Gutdünken zu sperren, sondern hat sogar eine Art moralische Verpflichtung, für ihre in künstlerischem und nationalem Sinne fruchtbringende Thätigkeit einzustehen. Dadurch, daß einige Hofbühnen bereits begonnen haben, jährlich eine Reihe von Classiker-Vorstellungen zu bescheidenen Preisen zu geben, ist ja zudem die Berechtigung des Wunsches anerkannt, daß die Hoftheater im edelsten Sinne des Wortes auch Volkstheater sein möchten. Weitere Schritte auf dieser Bahn wird die Zeit bringen. Der wichtigste dürfte der sein, daß die Hoftheater, ihrer Bestimmung als nationale Bildungs-Institute entsprechend, fürderhin nicht mehr Hofbeamten zu unterstehen hätten, sondern, wie die Museen und Akademieen für bildende Kunst, durch Fachleute unter unmittelbarer Oberaufsicht des betreffenden Ministeriums geleitet würden, sodaß das letztere vor den Landtagen auch die Verantwortung für die Führung der Hoftheater übernähme. In Zukunft billigerweise nicht mehr das längst überbürdete „Cultusministerium", sondern, wie in Frankreich, ein „Ministerium der schönen Künste". Die Hoftheater würden dann als staatliche Musterinstitute für die städtischen und Privatbühnen ebenso vorbildlich sein, wie die Gymnasien und anderen staatlichen Schulen für die übrigen Unterrichtsanstalten.

III.

Angenommen, an den entscheidenden Stellen würde der Wunsch gehegt, daß für die Führung der großen lyrischen Bühnen hinfort das nationale Moment maaßgebend sein solle, — wäre es dann thatsächlich so schwierig, den diesem Wunsche Genüge leistenden Spielplan aufzustellen? Keineswegs. Man verfügt über die „Zauberflöte" und den „Fidelio", über die Schöpfungen Weber's, Spohr's, Marschner's und Wagner's; auf dem Gebiete des Singspieles kommen Mozart, Haydn, Dittersdorf und Lortzing in Betracht. Immerhin ein ansehnliches Grundcapital, das, wie Humperdinck's „Hänsel und Gretel" und manches andere Werk bewiesen hat, auch in Epigonenzeiten durch anmuthig fesselnde oder doch wenigstens annehmbare, aus deutschem Empfinden hervorgegangene Werke bereichert werden kann. Und warum sollten die deutschen Componisten ihrerzeit nicht wieder aus einer anderen als aus der Epigonentonart schreiben? Nur darf man ihnen die Bühne nicht systematisch versperren, während kaum mittelmäßig befähigte Ausländer sich einer vielvermögenden Protection erfreuen. Jene müssen Gelegenheit haben, ihre eigenen Werke zu hören, Bühnen- und Orchesterwirkung

in Proben und Aufführungen an dem zu studiren, was sie selbst geschaffen haben. Sonst verlieren sie das Gefühl für das Natürliche und Gesunde, stellen Abstractionen anstatt Menschen auf die Bretter und übernehmen sich im Gebrauch der Kunstmittel. Warum soll nicht ein idealistisch gestimmter, gut oder vortrefflich, wenn auch nicht in der Art eines Wagner begabter Musiker etwas Schönes und Erfreuliches hervorbringen, vorausgesetzt, daß er nicht gleich einem zweiten „Tristan" das Leben geben, nicht gleich bei jedem Ansetzen der Feder einen neuen Welttheil entdecken will? Den richtigen Maaßstab für sein Können aber möchte er weder durch gute Critiken, noch durch solche gewinnen, die in dithyrambischen Lobeshymnen selbst den unersättlichsten Künstler-Ehrgeiz zufriedenstellen, sondern allein durch Aufführungen seiner Werke. Das scenische Geschick ist just nicht der beste Theil der deutschen Veranlagung; um so mehr müssen die einheimischen Dichter und Componisten Gelegenheit finden, Bühnenluft zu athmen. Wo Ansätze zu unleugbarer Originalität vorhanden sind, da warte man nicht allzulange auf das Ausreifen und Sich-Abklären; wie jede andere Sprache, so lernt sich auch die Führung eines nicht nur dramatisch richtigen, sondern auch theatralisch wirksamen Dialoges am besten in der Jugend. Nicht allein sein Publicum und seine Darsteller, auch seine Autoren erzieht sich das Theater. Wo aber steht geschrieben, daß die deutsche Bühne ein Findelhaus für verwaiste Fremdlinge sein solle? Daß sie in erster und zweiter Linie sich Frankreich und Italien gefällig zeigen müsse? Wird sie etwa darum von höchster Stelle subventionirt, um ausländische Verlagsspeculanten zu bereichern, oder der Chimäre einer cosmopolitischen Kunst nachzujagen? Man stelle doch einmal das Ansinnen an die vom Staat erhaltene „große" oder „komische Oper" in Paris, das Werk eines Deutschen

aus der Taufe zu heben! Welch' ein Sturm würde da losbrechen! Gerechterweise muß übrigens betont werden, daß es nicht die deutschen Intendanten allein sind, welche der Fremdländerei fröhnen. Auch Capellmeister, die sich in einflußreichen Stellungen befinden, haben diese Schwäche. Sie thäten wohl besser daran, nach heimischen Talenten auszuspähen und, sobald sich solche irgendwie bemerkbar machen, ihnen nach Möglichkeit die Bahn zu ebnen. Einstmals ertönten herzbrechende Klagen darüber, daß die Dirigenten von altem Schrot und Korn keinen von den fortschrittlich gesinnten jüngeren Tonsetzern aufkommen ließen. Jetzt geben nun die aufstrebenden Capellmeister und Componisten der neuen Zeit den Ton an — und beinahe sieht es so aus, als ob sie sich gleicherweise zu einem „Ringe" zusammenschlössen, wie dies ehemals die „Herren vom überwundenen Standpunkt" zu thun beliebten. Genau so, wie in den allerorten entstandenen neuen Vereinigungen bildender Künstler, die sich mit Recht von den Alten trennten, weil diese der Jugend Licht und Luft verkümmerten, die aber, kaum daß sie ihre Selbständigkeit durchgefochten hatten, ihrerseits wieder Oligarchieen aufrichteten und die bekämpfte Unduldsamkeit nur in etwas veränderter Form wieder aufleben ließen. Das ist menschlich.

Kein Verständiger möchte beanspruchen, daß man von einem international buntscheckigen zu einem ausschließlich deutschen Spielplan im Umsehen überspringe. Man muß mit Behutsamkeit vorgehen; aber man darf es auch nicht unter allerhand Vorwänden hinausschieben, mit dem Besseren einen Anfang zu machen, weil auf dem Wege Schwierigkeiten liegen. Das Publicum ist ein im Grunde gefügiges Kind, welches sich zu Allem anleiten läßt. Also auch zum Guten. Nur muß bei einer derartigen Anleitung Stetigkeit obwalten. Ein Theaterdirector, der, wie der

Leiter einer Hofbühne, nicht mit Heller und Pfennig zu rechnen hat, soll es sich nicht verdrießen lassen, ein edles classisches Kunstwerk mehrmals vorzuführen, auch wenn er zu befürchten hat, daß der Kassirer vorerst sein Antlitz scheu vor ihm verberge. Vielleicht bleibt die große Schaar der Unschlüssigen und aesthetisch Hilflosen auch bei der zweiten Wiederholung des Stückes noch aus. Bei der dritten aber werden sich die Plätze wieder zu füllen beginnen. „Denn", meint das Publicum, „ein Werk, das öfters gegeben wird, muß doch wohl werth sein, daß man es sich ansieht." Derart könnten, bei stetigem Vorgehen, die Theaterfreunde auf dem Wege der Gewöhnung sich zu feinfühligeren Liebhabern umwandeln. Für die erforderliche Übergangszeit wären etwa die von der Pariser „Académie nationale de musique" herübergeholten fünfactigen Spectakelopern, als die schlimmsten Geschmacksverderber, vorerst zu streichen; an ihrer Stelle dürften vorderhand diejenigen Werke mehr in den Vordergrund treten, welche, ohne „von deutscher Art und Kunst" zu sein, doch hier und da dem deutschen Empfinden mehr verwandte Töne anschlagen. Also beispielsweise Gluck's „Orpheus" und seine französischen Musikdramen, vornehmlich „Armide" und „Iphigenie auf Tauris"; dann Méhul's „Joseph in Egypten" und „Uthal", Cherubini's „Medea" und „Wasserträger", Spontini's „Vestalin". Insgleichen die anmuthigen älteren französischen musikalischen Comödien Grétry's und Isouard's, auch die in Deutschland weniger bekannten Spielopern Boieldieu's. Nach und nach hätten weiterhin diese Gruppen und mit ihnen die feiner durchgearbeitete italienische opera buffa aus dem Spielplan zu verschwinden, um in Zeit und Weile durch deutsche Schöpfungen abgelöst und endlich völlig verdrängt zu werden. Für diejenigen, welche im Theater gern eine leichtere Anregung suchen, die

nicht gerade nach der Seite des Frivolen geht, wären noch mancherlei Entdeckungen im Bereiche des älteren deutschen Singspieles zu machen und, durch Neubearbeitung des Dialoges und der Instrumentation, frische und unterhaltende, für die Darsteller dankbare Stücke der Scene wiederzugewinnen.

Durch Abschaffung, beziehungsweise Einschränkung des in frostigen Manieren und Figuren erstarrten, für jede künstlerische Anschauung abstoßend wirkenden Ballets, durch Verminderung der Kosten für das unnütze Prunk- und Schauwerk eingeschobener Statistenaufzüge, „historisch-treuer" Ausstattungen und anderweiten decorativen, ebensowenig mit dem Wesen des ernsten Musikdramas wie mit dem des vornehmen Schauspieles verträglichen Firlefanzes ließe es sich ermöglichen, daß man selbst bei hohem Gagenetat davon absehen könnte, die Opernvorstellungen zu häufen und somit im Stande wäre, die nothwendigen Proben für jede Aufführung mit Gründlichkeit zu betreiben. So gut wie fruchtlos aber muß jede Vorbereitung bleiben, wenn nicht die wichtigste, für das Gedeihen jedweder Opernreform unumgänglich nothwendige Vorbedingung erfüllt wird: die Erbauung deutscher Bühnenhäuser, die nach dem Vorbild des Bayreuther Amphitheaters in den gleichen oder entsprechend verringerten Größenverhältnissen zu errichten wären. Jede Arbeit ist eine beinahe vergebliche, die für die Einstudirung eines wagnerischen wie überhaupt eines mit Berücksichtigung der neueren Styl- und Darstellungsgesetze entworfenen Musikdramas in den italienischen Logenhäusern unserer Hof- und Stadttheater gethan wird. Ohne das verdeckte Orchester ist bei jenen Schöpfungen nicht das durch die Partitur festgesetzte ergänzende Zusammenwirken der gleichberechtigten Factoren des Vocal- und Instrumentalkörpers zu erreichen; ein ganz

oder halb verdecktes Orchester aber in einem Theater einzurichten, dessen Zuschauerraum nicht wie der Bayreuther sich in einem großen Parterre ansteigend fächerförmig ausbreitet und keine Seitenlogen, sondern nur eine abschließende Galerie hat: das muß stets eine schlechte Klangwirkung geben, mit der weder Wagner noch den Werken des älteren Spielplanes gedient ist. Das bloße Tieferlegen des Orchesters, beziehungsweise einzelner Gruppen desselben bei unveränderter Architectur des logengespickten, mit drei bis fünf übereinanderliegenden Rängen versehenen Opernhauses ist eine Verlegenheitsspielerei, die höchstens zur Folge hat, daß das tactsichere Ineinandergreifen von Dirigent, Sängern und Instrumentalisten ungehörig erschwert wird, wichtige Mittelstimmen beim Aufgebot stärkerer Chormassen verschwinden und stützende Harmonieen, die auf der Bühne deutlich vernommen werden sollen, sich zeitweise in der vierten Dimension verlieren. Die Theater mit Balcons und Logen haben eben als solche ihre im Wesentlichen unabänderlichen acustischen Gegebenheiten. Beläßt man hingegen das Orchester auf dem gewohnten Niveau, dann ist entweder der Capellmeister gezwungen, bei Streichern und Bläsern den Glanz des Forte und Mezzoforte über Gebühr abzudämpfen — oder die Sänger müssen sich überanstrengen, was häßliche Unmanieren und vorzeitige Abnutzung des Organs verursacht. Nicht Wagner ist es, der die Stimmen verdirbt, sondern — neben der Trägheit der ihrer Schule zu früh entlaufenden Anfänger und der Gewissen- und Rathlosigkeit vieler Gesangslehrer — die riesenhaften goldstrotzenden Prunkhäuser, deren Genealogie ebenfalls auf die Tage zurückführt, in denen es allein eine wälsche, lediglich zur Belustigung der engsten Hofkreise nach Deutschland eingeführte Oper gab, doch weder ein deutsches Schauspiel, noch ein deutsches musikalisches Drama.

Heute haben wir Beides, dazu ein großes Publicum, das zugleich mit jenen Kunstgattungen im Laufe der Zeiten herangewachsen ist, ein Volk, das, wenn es sich im eigenen Nachdenken ein Urtheil bilden will und sich von Parteirednern und -Schreibern nicht gängeln läßt, sich als ein geistig mündiges ausleben kann. Ein Volk, welches, wie es in den Staatssammlungen sein Auge bildet, so gleicherweise ein vollgiltiges Recht darauf hat, gegen mäßiges, auch von weniger Bemittelten erschwingbares Entgelt sich an den dramatischen Schöpfungen seiner großen Dichter und Tonmeister zu erbauen. Diesem Volke ist mit dem ihm wesensfremden Styl einer vergangenen Epoche nicht gedient. Zugegeben, daß uns das wienerisch-italienische, poetisch verklärte Rococo des Schöpfers von „Figaro's Hochzeit" immer noch um ein Beträchtliches näher steht, als das italienisch-spanische des brillanten Rossini: was hat denn aber im letzten Grunde der Dinge mit irgend welchem Rococo unsere deutsche dramatisch-musikalische Kunst zu schaffen, zu deren Pflege und Weiterbildung die deutsche Gesangsbühne doch wohl vornehmlich berufen ist? Was hat das deutsche Volk, das seinen Beethoven in sich zu verarbeiten strebt, das in bedeutend zugerüsteten Verhältnissen zu sehen und zu leben gelernt hat, mit einer ornamentalen, in Arabesken sich ausschwelgenden Kunst zu thun — auch wenn sie durch Mozart ihrerzeit zur entzückenden Vollendung erhoben wurde? Was hilft es, schöne und weniger schöne Vergangenheiten zu einem Scheindasein inmitten einer nach unabänderlichen Naturgesetzen nun doch einmal gründlich veränderten Culturwelt heraufzubeschwören? Die Wiederbelebung des Rococo in seiner feinsten, graziösesten Kunstblüthe kann und wird in der modernen Theatergeschichte nichts anderes sein als ein liebenswürdig gefälliges, höchst anmuthiges Intermezzo. Seit Menschengedenken ist

es noch auf keinem Felde ernsthafter Bethätigung des Geistes möglich gewesen, die Entwickelung um hundert Jahre zurückzuschrauben. Nach Mozart's Hinscheiden sind nicht weniger schlechte Opern geschrieben worden als nach Wagner's Tode langweilige und gehaltlose Musikdramen; doch würde man es am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wohl mit einiger Verwunderung aufgenommen haben, wenn als Heilmittel gegen die flache, dazu die Besonderheiten des mozartischen Styles in Manier überführende Anempfindungs-Musik etwa ein Zurückgreifen auf Monteverde anempfohlen worden wäre. Sofern es eine Seelenwanderung giebt, sind die Seelen der ernsthaften Mozartianer zweifelsohne in diejenigen der ernsthaften Wagnerianer übergesiedelt — als welche natürlich nur diejenigen zu gelten haben, die sich über ein ausreichendes und fruchtbringendes Studium Johann Sebastian Bach's in der Öffentlichkeit auszuweisen vermögen. Die Kunst hat keinen Januskopf: sie schaut allein vorwärts. Und ein lebenskräftiges Volk, wie das deutsche, ebenfalls. Es freut sich großer Vergangenheiten, aber es schafft für die Zukunft. An den Tag die That knüpfend und zugleich von Romantik erfüllt — bestimmte Ziele im Auge und doch sehnsüchtig in's Unendliche hineinträumend. So will es auch seine Kunst. Es steht der dem poetisch Erhabenen nicht fremden, aber in ihrem Gefühlsleben frostigen, in die vier Palastwände gebannten „tragédie" der Franzosen gleichgiltig gegenüber — nicht nur gegen Corneille, auch gegen Gluck hat Lessing den Proceß gewonnen. Das deutsche Volk begehrt nach der Romantik, die in eiserner wie ehedem in silberner Zeit aus seinen Thälern und seinen Wäldern die Gestalten des Märchens und der Sage hervorruft, es begehrt nach Bühnenwerken, in denen deutsche Gedanken sich regen und das deutsche Schwert drein schlägt. Es begehrt nach Weber, Wagner

und den auf eigenen Füßen stehenden Gefolgsmännern dieser Meister, welche die Zukunft zeitigen wird. Die neue Kunst, das jugendmächtig aufstrebende Volk heischen ihr eigenes Haus. Aber dies Volk hat nicht die Art, sich den Genuß seiner Kunst aus eigenem Recht zu schaffen. Und so ist wieder zu fragen, wie einst Wagner fragte: welcher hochherzige Monarch wird der deutschen Bühnenkunst ihr Heim, dem Volke seine Kunst gewähren? Denn bis die Berufsparlamentarier einmal in der Kunst eines der wichtigsten Erziehungsmittel der Nation, einen ihrer bedeutendsten Culturfactoren sehen und zu ihrer Förderung angemessene Summen bewilligen werden: bis dahin möchten wohl noch verschiedene Jahrhunderte vergehen. Ob die erste „deutsche Schauburg" — nach dem sinnvollen Ausdruck des Niederländers — sich in München, Wien, Berlin oder Dresden erheben mag: es unterliegt keinem Zweifel, daß, sobald erst an einem dieser Orte der Schlußstein des neuen Theaters eingefügt ist, die anderen großen Kunstresidenzen nicht zurückbleiben werden. In München sind die alten herrlichen Pläne Semper's seit Jahren in der Wanderung von einem Aktencarton zum anderen begriffen: wer wird wieder die nationale Gesinnung bethätigen, in der auch die Kunstliebe König Ludwig des Zweiten so recht eigentlich wurzelte? Der Fürst aber, der dem deutschen Tondrama die Möglichkeit eines freien Sichauslebens bieten wollte, wird, wie König Ludwig, zugleich Schillerianer und Wagnerianer sein; er wird auch des gleichfalls bis zur Stunde heimathlosen deutschen Schauspieles nicht vergessen, in welchem man es nicht sowohl darum zu keinem natürlichen Rede- und Darstellungstempo bringt, weil die bösen Idealisten sich dagegen sträuben, sondern deshalb, weil vor den unseligen übergroßen Logenkästen auch der bestbeanlagte Darsteller sich in Stimme und Geste übernehmen

muß. Warum nur die Architecten sich nie darum zu kümmern scheinen, welche Kunstwerke in den von ihnen zu erbauenden Theatern denn eigentlich vorgeführt werden sollen, sondern immer wieder das alte italienische Muster mit kaum nennenswerthen Änderungen umschreiben? Warum man nur stets von Neuem die geschmacklosen, äußerlich unschönen, in drei bis vier nach Anlage und architectonischer Entwickelung durchaus verschiedene Theile auseinander fallenden, innerlich unzweckmäßigen, im Sinne ernster dramatischer Kunstübung ganz verwerflichen Opernkommoden mit ungeheuren Kosten umbaut, während man mit gleichem oder geringerem Aufwand ein neues, ebenso practisches wie der Natur des deutschen Bühnenkunstwerkes entsprechendes Theater herstellen könnte! Sogar ein Doppelhaus, mit gemeinschaftlicher, nach Breite und Tiefe beliebig einzuschränkender Scene, an welche sich von der einen Seite ein größeres Amphitheater für das Tondrama wie für Vorstellungen von besonders festlicher Haltung, von der anderen ein kleineres Amphitheater für Schau- und Singspiele angliederte. Eine Fürstengalerie brächte hüben wie drüben die Säle zu einem bedeutenden Abschluß. Auf beiden Seiten wären verdeckte Orchester von entsprechend verschiedener Größe und Einrichtung anzulegen. Ließe es sich nicht anders thun, so könnte, ähnlich wie in den antiken Theatern, je eine Gruppe Bankreihen von der nächsten durch einen breiteren Zwischengang geschieden werden, damit Geldbarone und Titelstolze, welche schlechterdings einen theureren Platz bezahlen wollen, gebührendermaaßen unter sich bleiben können, auch ohne daß häßliche Einbauten und die Scheidegitter der Logenkäfige jeden einheitlichen Charakter des Saales zerstörten. Dem Architecten, der mit einer solchen Aufgabe betraut würde, wäre anzurathen, neben dem Bayreuther Hause auch das „Teatro Farnese"

zu Parma und das „Teatro olimpico“ des Palladio zu Vicenza eingehend zu besichtigen: in den beiden letztgenannten sind sehr beachtenswerthe Versuche gemacht worden, Anlagen, die sich denen der Antike nähern, mit einer geräumigen, decorativ reicher abgestuften Scene zu versehen und in einem geschlossenen Raume zu harmonischer Innenwirkung unterzubringen. Im Bayreuther Amphitheater konnte ja, gemäß den bescheidenen verfügbaren Mitteln, Verschiedenes nur andeutend behandelt werden, das in monumentaler Ausführung und in der Ergänzung verbindender Zwischenglieder gerade bei Vermeidung jedes Prunkes und Aufputzes eines großen Eindruckes fähig wäre.

Ebenso hätte man die geniale Erfindung des verdeckten Orchesters nicht als etwas Unabänderliches zu übernehmen; vielmehr müßte man auf eine weitere Vervollkommnung desselben hinarbeiten. Unbeschadet der poetischen Färbung des Orchesterklanges dürfte in der Wiedergabe wagnerischer Partituren hier und da noch eine Verstärkung der Schallkraft, ein mehr brennendes Forte, auch bei raschen Zeitmaaßen und stark polyphonem Satze, wie am Ende des zweiten Actes der „Meistersinger“, eine noch größere Deutlichkeit des Gewebes zu ermöglichen sein. Andererseits liegt auf der Hand, daß auch in einem kleineren, weniger den Charakter des Feierlichen tragenden Amphitheater, als es das Bayreuther ist, die Opern älterer Meister keineswegs zu ihrem Rechte kommen würden, wenn man etwa einzelne Orchesterstimmen schlechtweg verdoppeln wollte. Hier wäre der Versuch zu machen, im „mystischen Abgrunde“ für die verschiedenen Werke oder für einzelne Scenen und Abtheilungen derselben sozusagen verschiedene orchestrale „Localtöne“ auszubilden. Wie das nun zu bewerkstelligen sei, ob durch ein im gegebenen Falle vorzunehmendes Einziehen eines der beiden

großen, den Raum theilweise überwölbenden Schalldeckel, oder durch Anbringung ebenfalls verschiebbarer kleinerer, die sich nur über je eine Gruppe — Holzbläser, Celli und Bässe, — spannen, ob durch eine etwa vermöge hydraulischer Maschinen schnell und geräuschlos vorzunehmende Hebung oder Senkung einer und mehrerer Stufenreihen dieses Orchesters: das auszuproben wäre die Sache von Technikern, die sich mit Fachmusikern zu verbünden hätten. Was ist der Technik heutigen Tages nicht erreichbar! Könnte man es mit der Zeit nicht dahin bringen, daß ein Hülfsdirigent durch das Anschlagen verschiedener Tasten auf electrischem Wege nach den in der Partitur zu gebenden Vorzeichnungen entsprechende mechanische Vorrichtungen regelte und damit die Klangfarben änderte, — ähnlich wie jetzt der Beleuchtungs-Inspektor vor seinem Instrument sitzt und durch einfachen Fingerdruck die Licht- und Schattentöne auf der Scene „umstimmt"?

Ein solches Haus, das nur künstlerischen Zwecken dient, in welchem man demzufolge die für gesellschaftliche Ergötzung berechneten kostspielig ausgestatteten Treppenräume, Wandelgänge und Foyers des „Opernsalons" sich erspart, ist das Reichstheater der Zukunft. Wer wird es bauen? Werden diejenigen Recht behalten, welche die Ansicht vertreten, daß man vorerst diesseits des Rheines eine „cosmopolitische Elite-Bühne" für Chansonetten-Sängerinnen begründen müsse? Eine Bühne, auf und vor der ja auch mittelmäßige französische Dirigenten, Comödianten und Grotesktänzer ihre Fertigkeiten bestaunen lassen könnten — oder noch andere Künstler aus der Sphäre des „ventre de Paris", welche der unparteiische Deutsche schon deshalb gar nicht zartsinnig genug behandeln zu können glaubt und mit Auszeichnungen überhäuft, weil sie Franzosen sind. Sonst würde man ja wohl

den internationalen Gedankenaustausch stören, der das kommende Reich des großen Weltfriedens heraufführt.

Sollte jedoch die musikalische Tragödie dereinst in deutschen Hauptstädten auf den ihr durch den Willen des Genius bestimmten Scenen „geheimnißvoll, nach Geisterweise“ dem Hörer entgegentreten, sollten im zwanzigsten Jahrhundert am Isar- und Elbstrande, vom Abhang des Kahlenberges und am Königsplatz zu Berlin Fahnen und Wimpel von den Zinnen deutscher Festspielhäuser heruntergrüßen, dann wird auch der ideelle Ertrag, den das vorbildliche Wirken Bayreuth's zeitigt, der nachschaffenden Kunst in vollem Umfange zu Gute kommen. Der deutsche Sänger wird dann den Beweis dafür liefern, daß ihm nicht nur das Verlernen leicht sei — wofern er sich nicht gar zum Singen anschicken möchte. Auch werden verdienstvolle Gesangsmeister, die sich darum bemühen, die Gesetze der deutschen, von dem gegenwärtig beliebten gehackten, zerrissenen, herausgeschleuderten „Sprechgesang“ um eine Welt verschiedenen Gesangssprache festzustellen, es dann der öffentlichen Meinung endgültig deutlich machen, wie sehr sie darin Unrecht thue, den deutschen Theoretiker zu unterschätzen. Sogar von den beweglichsten Rundreise-Capellmeistern hätte man zu erwarten, daß sie auch ihren außeramtlichen Ehrgeiz in den Dienst vaterländischer Musikpflege stellen und lieber in einem deutschen Bühnenhause eine Vorstellung des „Fidelio“, als in Buenos-Ayres einen ganzen Wagnercyclus dirigiren würden — sobald sie nämlich erst im verdeckten Orchester den ihnen so unwillkommenen störenden Blicken neugieriger Zuschauer entrückt sind. Die Kritik dürfte es sich dann um so eifriger angelegen sein lassen, das Kunstwerk „von innen heraus zu erklären“, je weniger sie Gelegenheit dazu hätte, in den äußeren Mechanismus der Aufführung hinein-

zublicken. Und das Publicum? Je nun, es würde sagen, daß man „mit der Zeit mitgehen" müsse und daß es von jeher behauptet habe, in nothwendigen Reformen dürfe keine halbe Arbeit gethan werden.

Was soll aber mit den alsdann verwaisten alten Opernhäusern geschehen? Sofern sie nicht durch fürstliche Freigebigkeit für anderweite gemeinnützige Zwecke umgestaltet würden, wären dorthin ausländische Schauspiel- und Operntruppen zu Gesammtgastspielen einzuladen, die nach Maaßgabe ihres „Repertoirs" und der ihnen angehörenden Kräfte dem deutschen Publicum die Bekanntschaft mit dem zu vermitteln hätten, was Vergangenheit und Gegenwart in Italien, Frankreich und anderen Culturländern an eigenartiger, fesselnder und bedeutender Bühnenkunst hervorbrachten und hervorbringen. Aus derartigen Aufführungen, bei denen die mitwirkenden Künstler verstehen und in greifbares Leben übertragen, was Dichter und Componist wollen, wird auch das deutsche Theater Anregung und Gewinn ziehen. Im fruchtbringenden Wechselverkehr wird man auf beiden Seiten vergleichend und abwägend Belehrung schöpfen. Kommt eine fremde Kunst, die etwas zu sagen hat, im Schmuck des von ihrem innersten Wesen untrennbaren, durch Genie oder Talent ihr angegossenen Sprachgewandes zu uns, dann soll sie gastfreundlich aufgenommen werden. Um indessen einen internationalen Kunstfrieden schließen zu können, muß der Deutsche zuvor einen frischen, fröhlichen Kunstkrieg führen, durch welchen er sich von der jahrhundertelang ihm aufgenöthigten, bis auf den heutigen Tag nur allzu willig ertragenen oder von ihm gar freiwillig auf sich genommenen wälschen Bevormundung endlich frei macht! Alle Vortheile politischer Machtstellung werden mit der Zeit wieder illusorisch, wenn der nationale Geist, wie von

einem Verhängnisse überwältigt, stets von Neuem der Versuchung unterliegt, auf Umwegen unter das Joch fremder Botmäßigkeit zurückzuschlüpfen. Wird die deutsche Kunst erst Herrin im eigenen Hause sein, dann darf sie darauf rechnen, bei dem internationalen Ausgleich der Zukunft mit gerecht bemessenem Machtantheil berücksichtigt zu werden. Derjenige gewinnt sich die besten Menschenrechte, der gelernt hat, sein nationales Recht zu wahren.

Schumann's Traumlyrik.

Ein Capriccio.

Es ist eine Reihe von Jahren her, da besuchte einmal ein mit allem Recht hochgefeierter Dirigent einen Critiker, mit dem er sich auszusprechen liebte. Denn er hatte die Gabe, sich überall populär zu machen — selbst bei seinen Freunden. Sogar, wenn diese Critiken schrieben. An jenem Tage lag Schumann's „Humoreske" auf dem Clavierpulte des Critikers. Kaum hatte der berühmte Mann das Notenheft erblickt, als er losbrach: „Wie können Sie nur dergleichen spielen! Ich denke, Sie sind Wagnerianer. Wäre es noch eine der Symphonieen Schumann's: da giebt es doch Gedanken — so sehr auch die Ausführung derselben zu wünschen übrig lassen mag. Aber dieses sentimentale Claviergefasel! Das ist doch nichts für Männer." Also zur Rede gestellt, begnügte sich der Critiker damit, den Ergrimmten in aller Bescheidenheit zu fragen, „ob er denn Schumann's Claviermusik anders kenne als vom Hörensagen. Wäre er mit derselben vertraut, dann hätte auch er sich wahrscheinlich die Ansicht gebildet, daß in ihr ein unverhältnißmäßig größerer Ideenreichthum enthalten sei,

als in den Orchesterwerken des Componisten. Ja, Schumann habe sogar mit ihr sein Allerbestes gegeben — noch mehr Eigenartiges, Persönliches als mit seinen Liedern. Im Übrigen kreuzten sich die Sphären Meister Schumann's und Meister Wagner's in keiner Weise, auch wenn zwei „Albumblätter" und eine „Album-Sonate" Wagner's herausgekommen seien, die sich zu Schumann's großer C-dur-Phantasie und zu seinen „symphonischen Etuden" etwa so verhielten, wie die „Genovefa" zum „Ring des Nibelungen". Es ist zu vermuthen, daß der Capellmeister und der Critiker nach jenem Gespräche sich in bestem Einvernehmen trennten. Denn unlängst hat der ausgezeichnete Dirigent in der Öffentlichkeit sich gleichfalls dahin ausgesprochen, daß der Claviercomponist Schumann thurmhoch über dem Symphoniker stehe, und daß die Hauptwerke des Ersteren zu den kostbarsten Perlen der deutschen Musik zählten. Woraus wieder einmal erhellt, daß ein Critiker nie böse werden soll, wenn er auf die Anerkennung eines Künstlers etwas länger zu warten hat.

Es ist also wohl die Zeit gekommen, in der auch Berühmtheiten, die auf die öffentliche Meinung Rücksicht zu nehmen haben, keinen Anstoß mehr erregen, wenn sie ihrer Verehrung für die poesievollste Traumlyrik, die jemals geschrieben worden ist, vor aller Welt Ausdruck geben. Hingegen scheint man im Verständniß dieser Musik auch während der Jahre keine Fortschritte gemacht zu haben, in denen man gegen sie mit den schärfsten Waffen zu Felde zog. Denn in vollständiger Verkennung ihres Wesens hält man noch immer daran fest, sie öffentlich vorzutragen. Mit Ausnahme derjenigen natürlich, welche sich durch technische Schwierigkeiten davon abschrecken lassen. Denn es ist nicht zu leugnen, daß sich in Schumann's Claviermusik hinlänglich viel Stellen finden, die wegen der übermäßigen Syncopen-

Anhäufungen und der Verzwicktheit der Schreibweise auch mittelst einer für unfehlbar geltenden Fertigkeit nicht ganz notengetreu und sauber herausgebracht werden können. Vermuthlich wird Schumann gerade deshalb so häufig von den Pianistinnen zum Opfer auserkoren. Wird da nämlich der Rhythmus mit jener Freiheit behandelt, welche die unantastbaren Ansprüche auf individuelle Auffassung nicht hinlänglich rechtfertigen, so ist oft auch bei genauem Hinhören nicht zu bestimmen, ob der Componist oder der mit musikalischer Logik nicht genügend ausgerüstete Spieler verantwortlich gemacht werden muß.

Veteranen unter den Concertbesuchern werden sich noch der Tage entsinnen, in denen auch die Virtuosen höherer Ordnung von Schumann'schen Compositionen kaum etwas Anderes brachten als die „Traumeswirren" und allenfalls hinterher, gewöhnlich vor einer Lucia- oder Propheten-Phantasie, das „Warum" — die Pianistinnen pflegten damals nach ihrem ersten Auftreten meistens zu heirathen oder sich einem bürgerlichen Berufe zuzuwenden. Unterdessen hat sich Manches geändert. Heute ist keine Ankündigung des Auftretens eines Tasten-Athleten zu lesen, auf der nicht die „Symphonischen Etuden", die „C-dur-Phantasie", der „Carnaval" verzeichnet sind. Das Pianistenvolk — mögen die Götter es verderben! — hat eben nach wie vor kein Gefühl dafür, daß es überhaupt unangebracht ist, die wundervollen und wunderlichen Räthseldichtungen des stillen Träumers in den Concertsaal hineinzuzerren. Es besitzt den absonderlichen Ehrgeiz, „alles auf dem Repertoir haben zu wollen", auch das, was man nicht mit den Fingern herausquälen, sondern nur innerlich singen kann. Man denke sich einen Recitator, der Gedichte von Mörike oder Justinus Kerner auf offener Straße vorläse, einen Galeriedirector, der Cabinetsstücke der holländischen

Kleinmeister oder der Schule von Barbizon in einem riesigen, kuppelgeschmückten Vestibul aufhinge! Die Clavierspieler früherer Zeiten hatten weniger Technik und einen noch dünneren ästhetischen Firniß, aber mehr Tactgefühl. Meister Liszt, für den es keinerlei Schwierigkeiten gab, erhob mit Unrecht die bittere Anklage gegen sich, daß er seinerzeit nicht für Schumann in der Öffentlichkeit eine treue Gemeinde geworben hätte, wie er dies für Chopin gethan. Als er einmal ausnahmsweise zu Dresden den „Carnaval" vortrug, äußerte sich Schumann, der dem Concerte beiwohnte, über die Wahl des Stückes gar nicht entzückt, so enthusiastische Worte er auch sonst für Liszt und seine hohe Kunst fand. „Mag manches darin den und jenen reizen", schrieb er, „so wechseln doch auch die musikalischen Stimmungen zu rasch, als daß ein ganzes Publicum folgen könnte, das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will. Dies hatte mein liebenswürdiger Freund nicht berücksichtigt, und mit so großem Antheil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben." Hier hat Schumann, der als Critiker für die Besonderheit der Compositionen Anderer einen schärferen Blick und ein unbefangeneres Urtheil besaß als für die der seinigen, einmal in eigener Sache das entscheidende Wort gesprochen. Was er von seinem „Carnaval" sagt, wäre mit einigen nicht wesentlichen Einschränkungen auf seine gesammte Claviermusik anzuwenden. Wie die aus Erlebnissen und Ahnungen, Schmerzen und Hoffnungen geborenen Bilder eines Traumes jagen sich jene „Stimmungen" vor- und rückwärts, jeweilig durch ein jähes Aufschrecken unterbrochen, haschen sich, greifen im unvermutheten Austausch von Farben- und Lichtwirkungen in einander über, verschwimmen im dunkelblau nächtigen Äther — und werden insgesammt nur durch Eines lose zusammengehalten und

einigermaaßen erklärt: durch die Persönlichkeit Schumann's selbst. In ihre Gefühlswelt, in ihren Lebensgang muß sich derjenige recht hineingefunden haben, welcher auf die fast in jeden Tact jener Clavierwerke eingestreueten Fragezeichen am Flügel die klingende Antwort zu geben sucht. Auch Chopin gehört ja zu den Verträumten, die es niemals wagen, mit keckem Muthe der alle Formen und Gedanken scharf beleuchtenden Mittagssonne entgegen zu blicken. Es war nicht nur die Abneigung einer aristokratisch empfindenden Natur gegen Beifall und Zuruf der Menge, nicht nur die Scheu des verwöhnten und verzärtelten Frauenlieblings vor dem Lärm und dem Dunst des gedrängt vollen Saales, welche ihn davon abhielten, in Paris, das ihn vergötterte, mehr als ein Concert zu geben. Er mochte fühlen, daß er sich mit seiner aus der Sehnsucht nach nicht zu verwirklichenden politischen Idealen erzeugten, von der Kränklichkeit weiter genährten Melancholie doch nur denen recht verständlich machen konnte, die ihre Ideale gleichfalls nur im Salon zu hätscheln pflegen. Aber Chopin hatte, darin Schumann überlegen, in dem Rahmen kleinerer Tondichtungen, in dem sich sein Talent überhaupt aussprechen konnte, eine Formkraft, welche von denen, die ihn nachzuahmen sich bestreben, meist noch mehr unterschätzt wird, als von denen, die ihn spielen. Das unendliche, pseudo-Chopin'sche Rubato ist einer der armseligsten Nothbehelfe eines platten Dilettantismus. Chopin hatte sich auch im besseren Sinne des Wortes zu weltmännisch geschult, um nicht auf Klarheit des Ausdrucks zu halten. Er steht wenigstens noch auf der Schwelle zwischen Weltbühne und Phantasirstübchen, wogegen Schumann außerhalb des Letzteren stets ein Fremdling bleiben muß.

Wer den starken Athem hat, mit der Welt kräftig

ringen zu können, lernt seine Welt zu gestalten. Und auch den Umfang seiner Welt zu erweitern. Er wächst über die Lyrik hinaus. Als Musiker wird er dann Meister der thematischen Entwickelung. In der Fuge Bach's, in der Sonate Beethoven's erscheint die Lyrik zwischen Epik und Dramatik eingebettet. An und für sich trägt das weiter ausgeführte Musikstück von fest gegossenen Formen zumeist einen mehr epischen Charakter. Hingegen ist die Clavierpoesie Schumann's rein lyrischer Art, wie jedes Simmiren und Aufflackern einer Phantasie, die sich ziellos in romantischen Gängen verliert. Schumann mag seine Dichtungen „Kreisleriana", „Waldscenen" oder „Phantasiestücke" nennen — im Grunde genommen dürften sie alle Phantasiestücke heißen und sind als solche freie lyrische Improvisationen. Ja, Schumann ist in diesen Werken ausschließlich Lyriker, noch mehr wie in seinen Liedern: hier schlägt er bald, auch bei einfacheren Stimmungsbildern, den Balladenton an, bald läßt er sich, wie in der „Dichterliebe", durch die Spitzen des Textes veranlassen, mit Accenten freigebiger zu sein, die bereits dramatische genannt werden dürfen.

Der Lyriker ist der naivste unter den Poeten. Auch diejenigen Epiker und Dramatiker, welche nur zur Feder greifen, weil der Geist in ihnen mächtig ist, müssen der Reflexion einen wohlbemessenen Tribut zollen. Ihre Werke werden aus dem Herzen geboren, aber mit dem Verstande geformt. Eine Sarabande Bach's, ein Allegro Beethoven's haben Charakter; ein Clavierstück Schumann's hat nur Seele. Auch darum ist es unwesentlich, welche Überschrift es trägt. Theile aus dem „Faschingsschwank" könnten beliebig mit solchen aus der „Humoreske" vertauscht werden, gerade so, wie man Strophen aus den verschiedenen Cyclen der Gedichte Heine's beliebig aus-

wechseln könnte — bei Goethe wäre das schon darum unmöglich, weil jedes seiner Gedichte einen „Cyclus" darstellt, neben einer Wiederstrahlung des eigenen Inneren auch einen Ausschnitt von Welt und Natur zurückspiegelt. Das Thema des der Welt abgekehrten, in seliger Befangenheit dahinträumenden Lyrikers bleibt stets das gleiche, ewig junge, ewig unerschöpfliche; der eine nennt es „Dichterliebe", der andere „Liebesfrühling". Jede Liebe hat ihren Lenz und wer von ihm singen will, muß ein Dichter sein. Ob Schumann ein „Blumenstück" oder eine „Arabeske" zeichnet: es blicken stets zwei schöne Augen aus dem Rahmen. Nicht immer die gleichen, aber doch stets mit ähnlichem Ausdruck. Kehrt die Nachtigall zurück, so sucht sie ihr altes Versteck wieder auf; aber der Rosenbusch, aus dem ihr Lied erschallt, treibt in jedem Jahr neue Knospen. Was in sich schließt, daß man über zwei Rosen besser zwei lyrische Gedichte macht, als zwei Erzählungen schreibt. Von Boccaz bis Paul Heyse sind alle Heldinnen der Novelle individualisirt worden — eher schärfer als die Helden. Rosen haben das nicht nöthig. Wie es im „Romeo" heißt:

„that which we call a rose.
By any other name would smell as sweet".

Aber Schumann schrieb Novelletten. Läßt die Wahl dieses Titels eine Rechtfertigung zu?

Eine Novellette verlangt eine wenn auch noch so geringfügige Handlung. Diese kann nun an sich von der absoluten Musik nicht nachschattirt werden; wohl aber läßt sich im Hörer durch Steigerungen, durch refrainartige Wiederholungen liedmäßiger Motive und Combination verschiedener Themen die Vorstellung eines unbestimmten, das Gemüth in Mitleidenschaft ziehenden, zu einem Abschlusse hindrängenden Lebensvorganges hervorrufen. Es

ist möglich, obschon nicht nothwendig, daß beispielsweise durch den charakteristischen Vortrag Chopin'scher Balladen eine solche Wirkung erzielt wird. Diese Tondichtungen zeigen zwar keine einheitlich strenge Gliederung, aber es waltet doch in ihnen die Harmonie planvoll gegeneinander abgewogener und kunstvoll ineinander verflochtener Gedanken; der einmal angeschlagene Grundton wird festgehalten, nur daß er gegen das Ende hin bald zu dämonischer Leidenschaft aufschwillt, bald in sanfter Wehmuth allmälig verhallt. Anders in den Novelletten Schumann's. Hier giebt es nur ein Anstückeln, zwangloses Wiederholen, Durcheinanderschütteln von Motiven: daneben im Kleinen allerdings manch' zierliches Gewirk von fein ausgesetzten Nebenstimmen, das die gute Herkunft aus der Figuration Bach's nicht verleugnet. Aber das Ganze ist doch nur ein gar vielfarbiger, aus tausend verschiedenen Theilen zusammengefügter Teppich; hüllt sich ein Künstler darein, so sieht man einen schillernden Zaubermantel, nimmt ihn ein Tropf um, so gleicht er einem buntscheckigen Narrengewand. Schumann hatte nicht die Fähigkeit, zu sehen und wiederzugeben „wie die Andern es treiben"; er blickte stets nur in sein eigenes Herz und erschöpfte sein Talent in unzähligen Variationen über das einzige, seine Entwickelung stärker bestimmende Liebes-Erlebniß, das ihm je zu Theil geworden. Nicht immer fördert das den Künstler, was dem Menschen frommt. Man stelle sich einen Dichter vor, der nur in der Ich-Form und in dieser nur von sich erzählen kann. Er wird höchstens eine wirkliche Novelle — seine Novelle — zu Stande bringen. Außerdem allerdings, soweit ihn das Talent stützt, noch mancherlei Poetisches, aber rein oder doch vorwiegend Lyrisches. So ergeht es Schumann mit seinen Novelletten und Romanzen.

Lyriker haben nicht selten das mit ihren Interpreten gemein, daß sie sich des Vortheils begeben, im gut gewählten Augenblicke aufzuhören. Im Leben war Schumann der Schweigsamste der Schweigsamen; griff er dagegen zur Notenfeder, so fand er selten den innerlich begründeten und kaum häufiger den äußerlich schlagkräftigen Abschluß. Ein leichter localer Hang zu gemüthlich fortplätschernder Beredtsamkeit, wie ihn Schumann mit seinen engeren Landsleuten Marschner und Richard Wagner theilte, mochte da auch mit einwirken. Aber der hellsichtige Wagner verfügte über einen außerordentlichen Kunstverstand und eine unter allen Umständen siegreiche Technik, sodaß er auch eine gelegentliche Länge scenisch mundgerecht machte und in den musikalischen Organismus unverrückbar einhämmerte. Schumann dagegen hatte als richtiger Träumer, sobald er einmal zu sprechen begann, sich unsäglich viel von der Seele loszureden und konnte dann so wenig an sich halten, daß er sich leicht überstürzte. „So schnell als möglich" und hinterher „schneller" und „noch schneller" heißt es in der G-moll-Sonate. Ohne Frage nichts weniger als eine Sonate in der Art der Wiener Unsterblichen, ebensowenig wie ihre Schwestern. Um sich davon zu überzeugen, braucht der an Mozart und Beethoven herangebildete Musiker die Durchführungstheile kaum obenhin zu prüfen. Es ist befremdlich, daß ein solch' außerordentlich kenntnißreicher Vertreter classischer Principien wie Riehl die Behauptung aufstellte, Schumann habe die Sonate „restaurirt". Ja, restaurirt wie der Epheu, der eine vereinsamte Burg überwächst — wonach dann dem Beschauer sich ein entzückendes poetisches Bild darstellt, doch von einem architektonischen Eindruck füglich nicht mehr die Rede sein kann. Sollte nur ein Beweis dafür beigebracht werden, daß die Sonate heute noch am Leben

sei — was von Verständigen kaum bestritten werden möchte? Ob dieser Absicht nicht durch den Hinweis auf den ewig jungen Beethoven besser entsprochen worden wäre?

Als Johannes Brahms seine Jugendsonaten schrieb, sprach sich etwas vom Geiste Schumann's in meisterlich entwickelten, logisch durchgearbeiteten Formen aus. Aber so erquicklich das in ihnen lebende Empfinden anmuthet, wenn man an manche Instrumental-Sätze des späteren Brahms denkt — jener Duft und Thau der Morgenfrische lag doch nicht auf ihnen, welcher den Compositionen aus der Frühzeit Schumann's einen solch' unsäglichen Reiz und Zauber verleiht. Aber nur denen aus der Frühzeit. Denn selten ist ein matter Abglanz davon in den späteren Schöpfungen des Meisters, selten in seinen Symphonieen und größeren Chorwerken wahrzunehmen — und berührt dann wie ein Hauch wehmüthiger Erinnerung an den entschwundenen Frühling. Des öfteren ist gesagt worden, Schumann würde sich anders entwickelt haben, wenn er sich selber treu geblieben und nicht in Versuchung gekommen wäre, Mendelssohn in der Abrundung und Eleganz der compositorischen Technik nachzueifern. Ach nein! Auch wenn Beethoven in allerhöchster Person auf dem curulischen Stuhl des Leipziger Gewandhauses gethront hätte, würde das, was an Schumann wahrhaft original war, sich mit seinen vorschreitenden Jahren verflüchtigt haben. Schumann's Verhängniß war nicht Mendelssohn, sondern sein ausschließlich lyrisches Talent. Sein Verhängniß und sein Glück. Die mächtigste Bundesgenossin des Lyrikers ist seine Jugend; „entwickeln" kann er sich überhaupt nicht. Poeten, welche das Unglück haben, mit einer einseitig und stark ausgeprägten lyrischen Veranlagung zu Jahren zu kommen, können dem Gespenste der Reflexion

verfallen, wie Rückert, oder dem des Wahnsinns, wie Lenau, oder beiden, wie Schumann. Das wachsende Gefühl der Unbefriedigung darüber, nur auf einem beschränkten Gebiete thätig zu sein, führt zu Anspannungen, welche die schaffende Phantasie, und, bei sehr empfindlichen und erregbaren Naturen, den ganzen Organismus aufzehren. Dafür zählt die Jugend des Lyrikers für drei Lebensalter und genießt Vorrechte, die sonst Keinem zustehen. Sie darf immer von sich sprechen, ohne daß sie langweilte. So Schumann in den Clavierwerken seiner ersten Periode — sich von einem Traumgesicht zum anderen fortspinnenden, lyrisch gefärbten Monologen. Zum Beschluß kommt dann, wie im Grabbe'schen Lustspiel, der Poet mit der Laterne herein: der Dichter spricht — und der Zuschauer merkt, daß selbiger Dichter der einzige wirkliche Mensch ist, welcher im Stücke auftrat.

Wer hat jetzt noch den rechten Sinn für diese Lyrik? Ein Publicum, das sich auf der Höhe seiner Zeit fühlt, schenkt heute der Lyrik höchstens noch einen Blick, wenn sie überwürzt und überpfeffert ist. Der halb kranke Alfred de Musset wird noch wohlwollend geduldet; der ganz der décadence anheim gefallene Paul Verlaine nebst seinen belgischen und deutschen Nachtretern erfreut sich der Gunst der Tonangebenden. Derer, die sich ein reines Empfinden erhalten, sind Wenige. „Wer über die Jahre des schüchternen Zagens hinaus ist, läßt sich an keiner Neigung genügen, die da nur schwärmt, um zu schwärmen, die nur ein Lächeln als Antwort hat, wenn der Mensch mit der allein berechtigten positiven Weltanschauung vom Wunsch des Besitzes spricht." Also reden die Weltweisen. Als ob man den funkelnden Thautropfen im Grase, als ob man den Mond und die Sterne „besitzen" könnte! „Das sind unbestimmbare Werthe im Zeitalter der exacten Wissen-

schaften und des greifbaren, vernunftgemäßen, handfesten Genusses!" Armes Zeitalter! Märchen für die Jugend? Nicht doch, wofür giebt es denn Lehrbücher der Physik? Träumereien? Die schlimmste der Todsünden in einer Welt, in der ja jede Minute verwendet werden soll, um zu feilschen und zu markten. „Hoffmann's Capellmeister Kreisler ist eine ungesunde Figur und Schumann's „Kreisleriana" ungesunde Kunst." Ja, wenn alles, was nicht auf Begriffe abgezogen werden kann, ungesund ist, dann sollte man doch gleich die gesammte deutsche Musik von Staatswegen aus dem Reiche verbannen. Sie ist übersinnlich von Anfang bis zu Ende. Wie wird es dem armen Träumer Schumann ergehen, wenn Deutschland erst eine Professoren-Republik ist! Fürwahr, die Lyrik hat keinen unerbittlicheren Gegner als die Katheder-weisheit. „Die Jugend soll nicht Schumann spielen" — so verfügt einer der Allerklügsten. Sie würde sonst nicht dazu gelangen, den Sinn für Ordnung und Gesetzmäßigkeit genügend zu entwickeln. Wie seltsam! Als ob nicht die Lyrik zur Jugend gehörte, wie die Jugend zur Jugend. Just diese kann den „tendenzlosen" Erzähler Schumann so recht nachfühlend verstehen. Traulich ergreift sie seine Hand, wenn er in's Zauberland wandert, die Menschen entkörpert, die Geister wesenhaft macht — und am Schluß mit schalkhaftem Lächeln den ganzen Feenspuk in die Lüfte zerstieben läßt. Welch' ein Unglück, wenn sie dann wirklich dem liebenswürdigen Irrthum verfällt, in einem Dasein nach verkleideten Prinzen und Prinzessinnen zu suchen, das für gewöhnlich doch nur mit artigen Alltagsgeschöpfen aufzuwarten vermag. Waren wir denn nicht alle Schillerianer, ehe in uns die Erkenntniß Goethe's auszureifen begann? Haben wir uns nicht für die in flimmerndem Sternenlicht und bei leise ausschwirrenden Guitarrenklängen dahin dämmernde Thekla begeistert, ehe

wir Gretchen und Klärchen verstanden? Sind wir darum schlechtere Goetheaner geworden? Schwerlich. Deshalb wird auch Beethoven dem unverloren bleiben, der in wonniger Jugendzeit mit „Davidsbündlern" tanzt und mit „Papillons" herumflattert. Und sollte sich selbst das Hirn eines Werdenden derart mit Phantasiebildern erfüllen, daß für Wirkliches darin gar kein Raum bliebe, so wäre auch das kein allzugroßer Schaden. Besser, daß Einer sein Leben verträumt, als daß Hundert es verlumpen. Die ganze Welt ist nicht aus Folgerechtem zusammengenagelt. Die Jugend und die Frauen haben das Vorrecht, poetisch sein zu dürfen, wenn der Rest der Menschheit sich auf den Drillplätzen der Logik abquälen muß.

Dennoch gab es nur eine Schumann-Spielerin: Clara Schumann. Die Muse, welche den Dichter inspirirt, ist eben die einzige Frau, die ihn ganz versteht. Den anderen ihres Geschlechts wird das schwerer. Zumal wenn der Poet eine Natur ist, die selbst etwas Weibliches in sich hat — was die Frauen nicht anzieht; zumal, wenn er Humorist ist — was die Frauen instinctiv fürchten. Und einen Humor spielen läßt, von dem man sich Alles zu versehen hat. Den Humor, der es noch nicht gelernt hat, nachsichtig zu sein, der bei Gelegenheit den Gegner massacrirt, weil der Kriegstanz nicht halb so lustig ist, wenn nicht die erbeuteten Scalpe um den Gürtel flattern; der sich überstürzt, weil er fühlt, daß doch im nächsten Augenblick die Wogen des Schmerzes unaufhaltsam hereinbrechen werden — nicht der, welcher durch Thränen lächelt; der, welcher noch mit sich selbst, nicht der, welcher mit der Welt spielt; der Humor des Mikrokosmus; der Humor Jean Paul's und des deutschen Jünglings. Nur in gebrochenen Tönen kann er demnach zur Darstellung

kommen. Die Linien verwirren sich, die Farben fließen ineinander: stets von neuem verschieben sich die Perioden, verschwimmen die Harmonieen. Man muß einiges Talent zum Dirigiren haben, um sich mit den antirhythmischen Willkürlichkeiten dieser Clavierstücke abzufinden. Man sollte Rembrandt studiren, um die für die Wiedergabe der Compositionen Schumann's erforderliche Pedaltechnik sich anzueignen. Er ist der Erfinder des musikalischen Helldunkels. Ob er sich recht klar darüber war, weshalb er selbst beim Spielen die Accorde so gern verschleierte? Grelles Tageslicht macht, daß an Gebilden, die Laune und Romantik im Wetteifer des Wagemuthes übereinanderthürmten, allerhand Mißverhältnisse in der Gliederung hervortreten, wogegen das Mondlicht allzu kecke Überschneidungen weich, phantastisch ineinanderwirkend erscheinen läßt und Bögen von schroff aufragenden Giebeln zu versteckten, lauschigen Erkern schlägt. Der Zehnte geht daran vorbei und hört nichts als den von einem verwitternden Thurme herabtönenden Schrei des Käuzchens. Musikalische Sonntagskinder aber, die sich nicht schämen, jung zu sein oder sich freuen, jung geblieben zu sein, vernehmen dort zur Geisterstunde Hörnerklänge aus Eichendorff'schem Revier und Gesänge der „Kronenwächter" und, als Schönstes, einen Wiederhall schlicht rührender, unvergänglicher deutscher Volksweisen. Sogar der Ruf eines Criticus mag dazwischen zu hören sein — der aber stammt sicherlich aus den Tagen Ludwig Tieck's, in welchen die Critiker noch fröhlich und dazu Poeten waren.

Solche Heimlichkeiten vor der Menge ausplaudern, die einen modernen Concertsaal füllt, heißt, sie muthwillig zerstören. Die Lyrik webt am liebsten zwischen den gleitenden Schatten der Dämmerung; auch verträgt sie wohl

noch den matten Sternenglanz, bittet sie sich bei Kerzen- und Fackelschimmer zu Gast: aber ein Nachtstück bei electrischem Licht? Ein Glühwürmchenspiel am Waldessaum, zu dem man klatscht, wie bei dem gelungenen Kunststück eines Oberfeuerwerkers? Aus den „inneren Stimmen" Schumann's spricht die Natur, wie sie in einer Feier- und Friedensstunde einem ihrer Lieblinge sich offenbart: kann man von der Natur etwas da capo verlangen? Ein vielköpfiger Haufen wäre freilich im Stande, einer leibhaftigen Nachtigall ein „bis" zuzurufen — denn, wenn er sich einem Publicum einordnet, pflegt der Einzelne seine Feinfühligkeit zu verlieren. Soll man der Masse sagen, daß das Zarteste und Schönste einer lyrischen Stimmung in ihrem wehmüthig raschen Enteilen liege? Sie wird das nicht verstehen. „O laß' Dich halten, gold'ne Stunde", summen die Concertbesucher im Milliardenlande freilich gern mit. Aber sie legen dabei den Nachdruck auf „gold'ne" und erträumen sich eine Poesie des Courszettels. Man tische ihnen darum keinen Schumann auf und lade sie dorthin, wo aus Riesenbottichen Coulissen-Romantik geschänkt wird: in's Opernhaus. Es giebt eine Kunst von solch' intimem Reiz, daß der Kreis, in dem sie sich auszusprechen vermag, gar nicht eng genug gezogen werden kann. Beim Chopin-Spielen ist jeder Dritte, beim Schumann-Spielen eigentlich schon jeder Zweite zuviel.

Wer an dieser Kunst die rechte Freude haben will, der präge sie sich in's Gedächtniß und lasse sie in sich nachklingen, wenn er an lauen Frühlingsabenden, den rauschenden Bach zur Seite, thalaufwärts wandert, Baum und Strauch sich im scheidenden Lichte seltsam zu regen scheinen und es aus dunklem Grunde bald lockend, bald schaurig heraufttönt. Er wird dann auch verstehen, warum

Schumann's Clavierwerke ebensowenig für Clavier geschrieben sind, wie seine Orchesterwerke für Orchester. Selbst der schmiegsamste Reim, selbst der nur hingehauchte Accord sind noch zu materiell für die Lyrik des Jasmins und der Nachtfalter.

Faustmusik.

I.

Übergenug des heißen Bemühens ist in Goethe'schen und Nach-Goethe'schen Zeitläuften an Faust-Compositionen gewendet worden. Während die Theaterpractiker Tag für Tag geschäftig sind, „brauchbare Theaterstücke" aus den zwei Theilen eines Dramas zurechtzuschneiden, in welchem vor der Macht des Gedankens alle scenische Kunst zu eitel Kinderspiel zusammenschrumpft, während die Litterarhistoriker sich bemühen, eine natürliche Schöpfungsgeschichte der größten Dichtung der Deutschen zu schreiben und die Naturforscher an ihr litterarische Critik üben, plagen sich auch die Componisten unablässig auf der Spur Goethe's. Ist man über irgend Etwas nicht ganz im Reinen, so mache man Musik dazu: die Unklarheit wird dann weniger unangenehm empfunden — vorausgesetzt, daß die Musik schön sei. Und es läßt sich nicht bestreiten, daß die musikalische Faust-Litteratur manches Gesunde, Lebensfähige, Wohlgestaltete aufweise. Daneben allerdings auch verschiedene „aus Bändern, Sehnen und Gebein geflickte Halbnaturen": philosophisch angehauchte Oratorien, Symphonieen und Musikdramen.

Geht man die Bibliotheca Faustiana im Einzelnen durch, so ergiebt es sich, daß die unter den ihr zugehörigen Tonwerken den geringsten musikalischen Edelgehalt haben, deren Autoren sich möglichst eng an Goethe anzulehnen bestrebt waren, daß diejenigen von reicheren Goldadern der Erfindung durchzogen werden, denen nur die vorwiegend mit Lyrik gesättigten Theile des Gedichtes zu Grunde liegen, daß die einheitlichste Wirkung von denen ausgeübt wird, welche mit der Tragödie kaum mehr als den Namen gemein haben — und daß endlich als die bedeutendsten die erscheinen, die weder zu Goethe's Schöpfung noch zu irgendwelchen in eine poetisch geschlossene Darstellung gebannten gedankenschweren Problemen in Beziehung stehen: wie der erste Satz der neunten Symphonie Beethoven's und sein großes Cis-moll-Quartett.

Wiederum ergeben sich vier Gruppen, wenn man das hoch aufgehäufte, mit dem Namen „Faust" überschriebene Notenmaterial unter formellen Gesichtspunkten betrachtet und dementsprechend sondert. Nicht einbegriffen sind hierin die Faust-Operetten, Faust-Persiflagen und -Zauberpossen mit Musik, wie sie sich, vom alten Wenzel Müller an bis zu Hervé, auf der deutschen und französischen Bühne breit machten. Von ihnen schweigt des Critikers Höflichkeit. Es gehört mindestens ein Talent dazu, um ein Genie parodiren zu können. Dazu ein Talent, welches sich der Größe des Wagnisses doch einigermaaßen bewußt ist.

Auch die früheren unter den ernsthaften Componisten, welche eine vorbereitende und begleitende Musik zum ersten Theil der Tragödie Goethe's schrieben, hatten schwerlich die volle Empfindung dafür, was sie sich zu unternehmen getraueten. Unter den älteren Arbeiten dieser

Art wurde die des Fürsten Radziwill noch bis vor kurzer Zeit bei Faust-Aufführungen theilweise benutzt. Sie ist der wohlgemeinte Versuch eines liebenswürdigen, fleißigen Gentleman. Wenn der Dichter, der für den gesellschaftlich hochgestellten Liebhaber in verbindlicher Höflichkeit noch eine Anzahl Verse hinzufügte, die Composition derselben in den Tag- und Jahresheften als „genialisch und glücklich mitfortreißend" bezeichnete, so wird dadurch nur wieder einmal bewiesen, wie wenig die durchaus dem Plastischen zugewandte Natur Goethe's darnach angethan war, Tonstücke auf ihren absoluten Werth und die Selbständigkeit ihres Urhebers hin critisch zu beurtheilen. Von weiteren Werken dieser Art ist dasjenige Lindpaintner's hervorzuheben. Es erscheint zweifellos als das eines tüchtigen, wohlbegabten Musikers. Manche derbe, frohgemuthe Naivetät wirkt erfreulich; die altmodisch steife Melodik ist hingegen heutigen Tages nicht mehr genießbar und der altfränkische Capellmeister-Hausrath, mit dem die Schilderung des Dämonischen bestritten wird, nimmt sich in der Gegenwart recht brüchig und verstaubt aus. Eine Musik, welche, um ein barockes Wort Dubois-Reymond's anzuwenden, Faust dahin bringen könnte, „Gretchen zu heirathen und sein Kind ehrlich zu machen".

Lindpaintner gegenüber ist Lassen in Allem und Jedem der Moderne. Er hat zu beiden Theilen der Tragödie eine Anzahl mit flotter Feder hingeworfener Skizzenblätter gefertigt, in welchen, wie in den Gretchenbildern Ary Scheffer's, das Gemüthvolle hinter dem Geistreichen erheblich zurücktritt. Seine Musik war der Bearbeitung Otto Devrient's angepaßt, die für die Darstellung des „Faust" auf die alte Mysterienbühne zurückgriff, soweit dieselbe für die moderne, von Coulissen ungebührlich eingeschränkte Scene sich verwerthen ließ.

Man merkt Lassen das litterarische Milieu des Nach-Goethe'schen Weimar an: viel liebevolles, keineswegs erfolgarmes Bemühen im Einzelnen, aber noch mehr Tüftelei. Liszt zu seiner Rechten, Berlioz zu seiner Linken sucht er mit kurzen, hastigen Schritten dem Olympier zu folgen, übereifrig besorgt, daß ihm nur ja nichts irgendwie Colorirfähiges entgehe. Er orchestrirt immer gut, nicht selten vortrefflich, aber für die unmittelbare Nachbarschaft Goethe's erheblich zu laut. Er versieht womöglich jedes Wort mit einem Farbentüpfchen und spannt über jeden Satz einen doppelten Regenbogen.

Der zweiten Gruppe der Faust-Partituren sind die selbständigen Instrumental-Tonstücke zuzurechnen, welche auf einen ideellen Zusammenhang mit Goethe's Gedicht abzielen — naturgemäß ohne den Beweis dafür erbringen zu können, daß ein solcher thatsächlich bestehe. Es ist füglich dem Belieben des Tondichters anheimzustellen, ob er eine dem Gebiete der absoluten Musik angehörige Composition mit einem oder mehreren Programmen in Verbindung bringe, vorausgesetzt, daß das, was er giebt, styleinheitlich, selbständig erfunden, in schönen und übersichtlichen Verhältnissen logisch aufgebaut und somit ohne Weiteres verständlich sei. Läßt sich dies alles von der „Faust-Symphonie" Franz Liszt's behaupten? Jedenfalls in höherem Grade als von seiner „Dante-Symphonie" und von seinen zwölf einsätzigen „symphonischen Dichtungen". Jenes Werk enthält nicht nur die besten, reifsten, einem großen symphonischen, man könnte sagen ideal-historischen Style am meisten gemäßen Gedanken, welche dem Tondichter jemals aus der Feder flossen: es legt auch von einer ungleich gediegeneren thematischen Arbeit Zeugniß ab, als sie die in der Form noch hier und da an die Clavierphantasieen des Componisten erinnernden

symphonischen Dichtungen, unter Anderem „Hamlet", die „Bergsymphonie", die „Festklänge" zeigen. Man hat das Schaffen Liszt's allgemach vorurtheilsfreier zu beurtheilen gelernt. Seine eifrigsten Parteigänger wollen es nicht mehr Wort haben, daß die schöpferische Potenz Liszt's einstmals derjenigen eines Richard Wagner gleichgestellt wurde, und auch seine principiellen Gegner sind heute verständigerweise darum bemüht, seine Schwächen und anfechtbaren Eigenheiten zu erklären, anstatt sie zu schmähen und zu höhnen. Liszt hat Großes gewollt. Mit Ernst und mit der Hingabe an die Kunst, welche die durch hinlänglich erprobte Mittel leicht zu gewinnenden Erfolge verschmäht.

Auch seine Faust-Symphonie verlangt das antheilvolle Entgegenkommen feinfühliger, geistig vielseitig angeregter Hörer: kein geringer, aber jedenfalls ein durch gewichtige Gründe zu stützender Anspruch. Aber sie verlangt außerdem noch etwas, dessen auch der williglste Kunstfreund in unseren Tagen nur ganz ausnahmsweise fähig sein dürfte: daß man sich nämlich in die Empfindungskreise der pariser Schriftsteller- und Künstlergeneration vom Jahre 1830 versetze. Nur dieses Milieu giebt den Schlüssel zu der Persönlichkeit, zu der so oft vom Musikalischen in's Malerische schillernden Phantasie, zu den Tongemälden Franz Liszt's — den Wagner einmal in seinen Briefen, im Gegensatz zu sich selbst, der „ganz speciell germanisch zur Welt gekommen sei", ein „europäisches Weltkind" nennt. Will sagen einen seiner Heimath und damit dem wahrhaft productiven Boden entrückten Geist, der bei ächtem, hoch auflodernden Enthusiasmus für eine sich stets wieder in sich verjüngende Freiheit in Kunst und Leben doch im letzten Grunde noch mehr fremde Einflüsse zurückstrahlte, als mit eigenen Gedanken der Zukunft vorarbeitete. Der das

Prägzeichen der französischen Neuromantik in den Jünglingsjahren erhielt, in welchen sich die das ganze fernere Leben bestimmenden Eindrücke tief in die Seele graben. Das gleißende Goldbad, in das jene mit brennenden Farben und dröhnenden Worten verschwenderische Richtung Natur und Religion, deutsche Poesie und gallische Leidenschaft tauchte: es hat sich auch über die Tondichtungen Liszt's ergossen. Auch sein „Faust", sein „Gretchen", sein „Mephisto" sind in Liebe und Verzweiflung, in Glauben und Ironie Kinder jener Romantik aus zweiter Hand, welche der deutschen um ein Beträchtliches nachhinkte, sie zugleich mißverstehend und übertrumpfend. Nicht allein Berlioz, auch Lamartine, Victor Hugo, Delacroix, Ary Scheffer haben bei den Orchestercompositionen Liszt's Pathe gestanden. Auch in jener Epoche strebten die so lange getrennt gewesenen Künste einander entgegen. Nach Zeit, Ort und Umständen, unter denen solche Experimente damals in's Werk gesetzt wurden, mußten sie jedoch mißlingen; diese Malerei, diese Dichtkunst und diese Musik hatten jede zu wenig Mark und Ausgiebigkeit in sich, um untereinander in ein fruchtbares Gegenseitigkeitsverhältniß treten zu können. Sie überschritten ihre naturgemäßen Grenzen und fanden sich hinterher auf ihrem eigensten Gebiete nicht mehr zurecht. Derselbe Versuch glückte um ein weniges später, als er von Richard Wagner auf ungleich günstigerem Boden, auf der Grundlage einer durch Jahrhunderte vorbereiteten Entwickelung und mit dem Einsatz der Kraft eines erfinderischen Genies wieder aufgenommen wurde — glückte wenigstens insofern, als Dichtung und Musik sich wiederum innig verschwisterten; denn auch Wagner blieb in einer Täuschung befangen, wenn er vermeinte, daß die Malerei im „Gesammtkunstwerk" aufgehen könne. Aber jene französische Bewegung hatte ihren historischen

Zweck zu erfüllen; auch sie war ein Irrthum, der zur Wahrheit führte. Es ist nicht nur die Instrumentirungskunst von Berlioz gewesen, die Wagner vertieft und gesteigert hat; auch das was in der Malerei, vorzüglich aber in der Musik jener Epoche, dem französischen Milieu entsprechend, vornehmlich oratorische Leistung, also recht eigentlich „Programm" und Programmkunst war, hat er in Fluß gebracht, in lebenwirkende That umgesetzt, dadurch, daß er es mit kühnem Entschluß auf die Bühne verpflanzte. Die Scene Wagner's lieh der im Zwischenreich der Gedanken und der Gefühle unsicher tastenden Programm-Musik das erlösende Wort. So sind auch die Zukunftskeime, welche Franz Liszt's Werke bargen, im Drama Wagner's aufgegangen. Manches, das in der Faust-Symphonie sich aus dunklem Grunde mühsam der Oberfläche entgegen ringt, wiegt sich in der „Walküre", im „Parsifal" frei und wohlig im Äther einer geklärten Kunst. Man erweise Franz Liszt und seinen Orchester-Compositionen den ihnen vollauf gebührenden Respekt. Aber gerade, wenn man sich zu den überzeugungstreuen Anhängern Wagner's schaart, kann man, vom Standpunkte einer fortschrittsfreudigen Gegenwart aus, das Werk Liszt's nur mehr als Vergangenheitsmusik betrachten. Auch über die historische Programm-Malerei Frankreichs und Belgiens, auch über die Kaulbach's, der sie in Deutschland fortsetzte, ist die Zeit hinweggegangen. Jenen Meistern wurden nun freilich bei Lebzeiten die ihnen zukommenden Ehren reichlich zugemessen; Liszt entgingen sie. Unverdientermaaßen hatte er darunter zu leiden, daß er in einer Zeit nicht nach Gebühr zu Worte kam, in welcher er thatsächlich Neues brachte. Wohlan, man hat dies als Unrecht erkannt und öffentlich eingestanden. Bedeutet das aber eine Sühne, wenn man jetzt auf das Zukunftsbanner eine rückschrittliche Devise

schreibt? Nicht eindringlich genug kann es betont werden: erblickt man das Heil der Tonkunst in der symphonischen Dichtung, dann giebt man die Errungenschaften Wagner's Preis. Nicht an die „Neunte" Beethoven's, deren vierter Satz Berlioz und nach ihm Liszt zum Verhängniß wurde, sondern an jenes „Eroica" und A-dur-Symphonie knüpfen Wagner, sein Orchester, sein auf den symphonisch-polyphonen Styl gegründetes Drama an. Er hebt den Irrthum mit seiner Wurzel aus dem Boden, wenn er an Liszt schreibt: „Für die neunte Symphonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Theil; er ist blos kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiß, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darstellen soll." Die Anwendung dieser schlagenden Worte auf viele Compositionen der Programmschule ergiebt sich von selbst.

Weniger anspruchsvoll als Liszt's große dreitheilige Symphonie sind seine zwei Stücke zu Lenau's Faust: „Der nächtliche Zug", in Anlage und Verlauf hier und da ein wenig räthselhaft, wie alle fesselnden Gespenstergeschichten, aber eine höchst geniale Studie in dunklen Orchesterfarben, — und der „Tanz in der Dorfschenke": in feuriger Sinnlichkeit daherbrausend, die Klangpoesie des Orients streifend, in jähem Wechsel vom Rausch in trostlose Schwermuth verfallend — wie die Lyrik Lenau's selbst. Unfreiwillig humoristisch wirkt Anton Rubinstein mit seinem: „Faust, ein Charakterbild". Hier ist Faust unter die Pianisten gegangen und tobt in einer erschrecklichen, unerklärlicherweise für Orchester gesetzten Clavieretude seinen Grimm über Himmel, Hölle und Welt aus, welch' letztere so nichtsnutzig war, an das Genie des Componisten Rubinstein nicht zu glauben. Ein Orchesterstück von hinreißender Gewalt ist dagegen Wagner's

„Eine Faust-Ouverture". Dem ihr vorangesetzten Motto nach zu schließen (Faust I., zweite Mephistoscene), scheint sie zwar Fühlung mit der Programmmusik zu haben. Läßt man indessen das Motto bei Seite, so stellt sich eine durchweg übersichtliche, nach den Gesetzen der classischen Ouverturenform angelegte und bis auf einen im Mitteltheile eingeschobenen Zwischensatz von mäßiger Ausdehnung symmetrisch knapp durchgeführte, von kräftiger, eindringlicher Melodik getragene und einem energischen Pathos erfüllte Composition dar. Man hat es ebensowenig nöthig zu wissen, daß dem Stück der Name „Faust" eigne, als man darüber unterrichtet sein muß, daß Beethoven über seine herrliche C-moll-Ouvertüre das Wort „Coriolan" gesetzt hat. In beiden Fällen ist das, was der Tondichter giebt, bei guter Ausführung an sich schön, edel, durchweg verständlich: was braucht es mehr?

Auf einem weiteren Plane stehen die umfangreichen „weltlichen Oratorien", welche größere Theile des Goetheschen Gedichtes umfassen, sei es mit, sei es ohne Zusätze von fremder Hand. Robert Schumann hält sich an das Original — von gelegentlichen Sprüngen und Auslassungen abgesehen, die sich namentlich in den von ihm in Musik gesetzten Abschnitten des ersten Theiles bemerkbar machen. Er hat in seinen „Faustscenen" noch schöne Blüthen seines kurzen lyrischen Spätsommers verstreut und in dem Auftritt der „vier grauen Weiber" ein Meisterstück der Charakteristik geliefert, das werth wäre, in der Partitur seines „Manfred" zu stehen. Mit feinsinnigen Miniaturen — Randverzierungen ohne Text, wie Schumann sie liebte — ist sein Werk verschwenderisch ausgestattet; aber dem großen, gewaltigen Faust- und Menschenschicksal gegenüber steht der Tondichter staunend und verlegen da. Der Garten an der alten Stadtmauer, die Elfenwiesen Ariel's, der

Palast des greisen Faust mit den Lemuren davor, die höchste, reinlichste Zelle des Doctor Marianus: alles erscheint bei ihm in der gleichen sanften, leise verschleierten Beleuchtung. Bescheiden, andachtsvoll zu Goethe aufblickend, ist Schumann überall ängstlich besorgt, daß nur ja die Farbe nicht etwas vom Geäder der Zeichnung decke. Wenn diese nur markiger wäre, wenn die Umrisse nur entschieden herausträten! Seitenlang sieht man kaum etwas mehr als grauen Wolkenhintergrund. Am wenigsten hat Schumann mit dem Schluß des zweiten Theiles, der halb zur Oper und halb zur Kirche hindrängt, etwas anzufangen gewußt. Sein Clavier in der stillen Klause des weltfremden Poeten war sein Theater und sein Hausaltar: wie hätte dort der Gedanke einer modernen musikalischen Mysterienbühne in ihm aufsteigen können? So sah er denn die Mater gloriosa im Spiegel einer keuschen, aber farbenmatten Romantik. Man vermeint, der Componist werde sich mit Seraphsfittigen zu den Regionen der höchsten Geheimnisse und Wunder in den Schauern der Verzückung aufschwingen: kaum aber tritt die Himmelskönigin hervor, so kehrt er sich „schon geblendet weg, vom Augenschmerz durchdrungen" und alsbald beginnt ein echtes und rechtes, unaufhaltsames Chorsingen ohne Tadel, aber auch ohne gedankenreiche Polyphonie und ohne wahre Weihe. Nichtsdestoweniger bleibt Schumann ein Ehrenplatz unter den Faust-Componisten gewahrt. Die Zartheit, mit welcher er dem Übermenschen Goethe naht, der Reiz so manches in feinem Silbergrau getönten Stimmungsblattes begründen sein Recht darauf.

Ist Schumann in seinem Werke ganz Pietät und Selbstverläugnung, so werden dagegen in der barock-genialen „Damnation de Faust" von Hector Berlioz Einschiebsel und Zuthaten fast zur Hauptsache. Ein Riesenpotpourri — und zwar ebensowohl der poetischen Materien wie der

musikalischen Stylarten. Hier ein wenig Volkssage, dort neufranzösisch grelle Romantik, welche Plan und Idee des Ganzen dahingiebt, um sich an dem Schreckensgemälde einer von blutrothen Flammen umzüngelten Höllenfahrt zu weiden; hier einige nach Laune und Willkühr zusammengeflickte Goethefetzen, dort conventionelle, mit lässiger Hand hingeschriebene Gedanken und Verse: aus all' dem setzt sich der Text der Berlioz'schen Legende zusammen. Unter dem unmittelbaren Eindruck der ersten Lectüre des Goetheschen Faust hatte der junge Componist im Jahre 1828 acht Stücke zu Papier gebracht; so gut es sich eben thun ließ, wurde unter diesen eine Art Zusammenhang hergestellt. Dazu hatte Berlioz noch etliches anderweitig nicht gut zu Verwerthende im Pulte liegen, wie den von ihm grandios instrumentirten Racoczymarsch, was er wohl oder übel in den einmal aufgespannten Faustrahmen hineinzwängte. Er, der so gern alle Ehren des geborenen Reformators auf seinen Scheitel gehäuft hätte, brachte eines seiner Hauptwerke nicht viel anders zu Stande als manch' ein italienischer und italienisirender Componist des achtzehnten Jahrhunderts seine Opern. Die Schubladen wurden umgekehrt und die aufgespeicherten Einfälle, Notizen und Skizzen aneinandergeschweißt; wo das Vorhandene sich schlechterdings nicht ohne Weiteres zusammenfügen ließ, wurden die Lücken mit verblüffend geistvollen Orchester-Improvisationen ausgefüllt. Auf diese Weise und nicht etwa „in einem titanischen Ringen mit einem titanischen Stoff", im Bestreben „eine neue Form zu finden", im „unbewußten Hindrängen zum Drama" kam die „Damnation de Faust" zu Stande. Zwar war Berlioz von einer brennenden, ihn fast verzehrenden Begierde erfüllt, durch kühne Neuerungen die Welt der Kunst von Grund aus umzugestalten; in und mit seinem Faust jedoch rang er weder nach den höchsten Zielen

der Menschheit, noch auch nur nach denen eines ruhmdürstigen Franzosen, sondern ganz einfach nach einem recht ausgiebigen Concertwerke. Er wollte Goethe sicherlich kein Leids, aber jedenfalls sich etwas Gutes anthun und so stopfte er mit nervös fingernden Händen das Verschiedenartigste in den Band hinein, damit er in seiner Dickleibigkeit recht achtunggebietend aussähe.

Dem buntscheckigen Charakter des Textes entspricht das Gemengsel der musikalischen Stylarten. Berlioz schreitet den ganzen Kreis der Formen aus; in Zeit und Weile hält er einen ehrbaren Oratorienton fest, um sich und den Hörer darauf unerwartet als neufranzösischer Symphoniker, das heißt als Tausendkünstler in orchestralen Mischungen, Überraschungen, Auslösungen zu vergnügen, und sich hinterher, als ein wahrer Styl-Proteus, ebenso unvermuthet kopfüber in eine Opernscene zu stürzen. Das Ganze: ein Ausstattungsstück ohne Decorationen — wie es denn überhaupt das Verhängniß von Hector Berlioz war, daß er in der Oper stets nach dem Concertsaal und im Concertsaal stets nach der Oper zurückblickte. Aber so wenig das Werk in seiner Gesammtheit auf classische Bedeutung Anspruch machen kann, so sehr erzwingt sich vieles Einzelne darin hohe Bewunderung. Das Bedeutendste und Kraftvollste und hinwiederum das Lieblichste und Anmuthigste, was Berlioz schuf, hat er in seinem Faust niedergelegt. Eine so großartige, die volle seelische Hoheit eines schöpferischen Geistesfürsten wiederspiegelnde Scene wie die „Invocation à la nature" — ein nicht unwürdiger Prolog zur Beschwörung Erda's durch Wotan im „Siegfried" — ist ein Unicum in der ganzen französischen Musiklitteratur; der Chor der Sylphen und Gnomen verräth regen Naturssinn und ein hervorragendes Talent für musikalische Landschaftsmalerei. Der Sylphentanz ist in seiner melodisch

edlen Einfachheit und seiner köstlichen Instrumentirung ein Stück, das sich der graziösesten Elfenmusik Weber's und Mendelssohn's würdig an die Seite stellen kann. Das Ständchen Mephisto's übertrifft die an sich ganz kecke und pikante Serenade in Gounod's Oper an „verve endiablée" noch bei Weitem. Was diesen Abschnitten vor den inhaltlich bedeutsamen und formell abgerundeteren Partieen der „Harold-", „Roméo et Juliette-" und „phantastischen Symphonie" noch den Vorrang verleiht, ist nicht nur die außerordentliche Frische der Erfindung, sondern auch die in ihnen gewahrte musikalische Logik. Auch die Instrumentirung hat in der „Damnation" weniger das schnell Berauschende und leicht Verfliegende impressionistischer Wirkungen; sie ist mit mehr Tact und Sorgfalt auf den Gedankenzug gestimmt, als selbst in den kirchlichen Werken des Componisten. Wenn daneben genug des Ungeregelten, Bizarren, Geschraubten auffällig heraustritt, so soll man doch billigerweise die Schätze, welche die Composition enthält, in das rechte Licht rücken. Nur würden sie sich, in ihrer Mehrzahl, überall anders ebensogut ausnehmen wie in einer Faust-Partitur.

II.

Unter den ausgeführten Opernwerken, die den Namen „Faust“ tragen, wird das Gounod'sche am meisten genannt und verdient das Spohr'sche am meisten genannt zu werden. Läßt man einige leise Stimmungsanklänge außer Acht, so hat das letztere mit Goethe kaum etwas zu thun. Sein Plan ist, mit stärkerer Anlehnung an die deutschen Volksschauspiele, im Geschmack der älteren romantischen Oper entworfen. Das dramatische Grundmotiv — als Librettist gilt der Wiener Litterat J. K. Bernard — deutet auf einen feinfühligeren Psychologen: Faust hat sich dem Satan verschrieben und will durch die ungeheure Macht, über die er durch Jenes Unterstützung gebieten kann, Gutes wirken — mehr als es ein gewöhnlicher Sterblicher mittelst der dürftigen menschlichen Kraft vermag. Aber gerade dann, wenn er die bedrängte Tugend ritterlich schützen will, ersteht ihm in seinen eigenen Leidenschaften ein Feind, der sich als unüberwindlich erweist: er unterliegt — und so fällt seine Seele dem Bösen anheim. Es ist bedauerlich, daß dieser vortreffliche Grundgedanke nur in allgemeinen Zügen entwickelt und nicht vielmehr mit voller Energie durchgeführt worden ist. Dichter und Musiker schwelgen bald in weichlicher Sentimentalität, bald malen sie das Grausige mit

breitem Behagen bis zum Wüsten und Abstoßenden aus Weber hat diesen Geschmack veredelt; etwas schaurig-reizvolleres jedoch wie die Hexenchöre in Spohr's Oper hat er kaum geschrieben. Wieder einmal der in der neueren Kunstgeschichte gar nicht so seltene Fall, daß der Ruhm des älteren Meisters durch den des jüngeren zum Theil aufgesogen wurde. Man hat sich daran gewöhnt, über dem Melodiker Spohr den Charakteristiker zu vergessen. Allerdings zeigt den ersteren sein Faust in voller Herrlichkeit. Allerorten sprießt und knospt es frühlingsfrisch in dieser Oper; jeden Act hat die in zarten Empfindungen überquellende Natur des Meisters freigebig mit lyrischen Schönheiten bedacht. Steht die „Jessonda" um der Geschlossenheit des künstlerischen Baues und der mit größerer Sicherheit und Freiheit gegebenen musikalischen Zeichnung der Personen noch höher, so ist dem „Faust" die größere Unmittelbarkeit der Erfindung, der lebhaftere Glanz der Themen nachzurühmen. Auch treten die weniger anmuthenden Eigenthümlichkeiten der Schreibweise Spohr's in dem älteren Werke noch nicht allzustark heraus: seine Lieblingsschnörkel und -Coloraturen überwuchern nur zeitweise die melodischen Grundlinien, und auch der ihm besonders an's Herz gewachsene Eigenrhythmus — man ist versucht, ihn die „unendliche Polonaise" zu nennen — kommt nur in bescheidenem Maaße zur Anwendung. Dazu ist nicht jedes Motiv in Empfindsamkeit und Abendroth getaucht, sondern manchem entströmt noch der herbkräftige Duft feuriger, unabgeklärter Jugendlichkeit. Die Chromatik spielt auffallenderweise eine geringere Rolle als in den Violinconcerten und der Kammermusik des Tondichters; ein Beweis dafür, daß es nicht in Spohr's Wesen lag, auf scharfe Bestimmtheit des dramatischen Ausdrucks bedacht zu sein. Bleiben aber an vielen Stellen ein-

schneidende Accente zu vermissen, muß man viel Weichliches, Rückgratloses mit in den Kauf nehmen, so ist es doch bedauerlich, daß Spohr's „Faust" bereits gänzlich von der Bühne verschwand. Er ist trotz seines wenig abwechselungsreichen Arioso-Styles poetischer als die meisten Werke des auf der Fortschrittsbahn schon erheblich weiter vorgeschrittenen Marschner.

Im Gegensatz zu dem von Spohr componirten Libretto ist das, welches Barbier zu Gounod's Hauptwerk schrieb, in einem wenn auch nur sehr äußerlichen Anschluß an die Dichtung Goethe's hergestellt worden. Eine viel gescholtene That! Ist schlechthin zu sagen, daß „Marguerite" der gesellschaftlichen Schicht der Cameliendamen entstammt und sich auf der deutschen Bühne ebenso fremdartig ausnehmen muß wie die poetisch und moralisch gleich fragwürdigen Heldinnen der neufranzösischen Sittenstücke, so sind dennoch manche Milderungsgründe zu Gunsten der Herren Barbier und Gounod geltend zu machen, zumal wenn berücksichtigt wird, daß die Oper von Franzosen für Pariser geschrieben wurde. Einmal hat man an der Seine die Praxis schon früh geübt, ein für classisch geltendes Schauspiel in ein mittelmäßiges Libretto umzuwandeln; bereits im Jahre 1774 arbeitete Le Blanc du Roullet Racine's „Iphigénie en Aulide" zu einem Operntexte für Gluck um — eine nicht verdienstlose, aber gegen das Original gehalten, doch herzlich unbedeutende Leistung. Sodann hat Barbier nur das, was im Allgemeinen der Vorstellung eines gewiegten, handwerksmäßig geschickten Theaterpractikers von einer lyrischen Opernsituation entsprach, aus Goethe's Tragödie herausgeschnitten, ein wenig umgemodelt, mit eau de mille fleurs besprengt und die Blättchen, so gut es gehen wollte, zusammengeleimt. Das eigentlich Faustische, Wesenhafte des Buches schob er unbekümmert bei Seite, theils weil er es nicht verstand, theils

weil er sich als geschulter Regisseur darüber klar war, daß man die Philosophie nicht singen lassen konnte. Er verstand Gretchen auch nicht, aber er konnte es singen lassen und immerhin die altdeutsche Tracht beibehalten: im Jahre 1859 etwas Neues für die Pariser. So spielt sich denn seine Handlung folgendermaaßen ab. Ein Gelehrter von mondainem Zuschnitt, eine Art Vorahne des von Pailleron in der „monde où l'on s'ennuie" so ergötzlich copirten Modephilosophen Caro, lebt in sehr angenehmen Verhältnissen. Somit wird es ihm leicht, seine nicht sehr erfolgreichen litterarischen Bestrebungen aufzugeben; er nimmt sich einen etwas sarkastischen Lebemann als Gesellschafter, um sich seinerseits einige Privatissima über die Moral der Boulevards halten zu lassen. Er lernt dann durch jenes Vermittelung ein schönes Mädchen von entgegenkommenden Manieren kennen, singt mit ihr ein Liebesduett und verführt sie. Die Betrogene stirbt im Kerker. Zu dieser Pariser Alltagsgeschichte schrieb Gounod, der damals mit seiner Muse noch auf Du und Du stand, eine außerordentlich melodiöse Musik, die er so gut instrumentirte, als ob er niemals den Römerpreis des Conservatoriums bekommen hätte. Deutsche Musik theilte er seiner Partitur in den gleichen homöopathischen Dosen mit, in welchen Barbier seinem Libretto deutsche Schwärmerei und Gefühlsinnigkeit beifügte. Dieses Bravourstück der Anempfindungen macht im goldstrotzenden Rahmen der Pariser großen Oper gute Figur und hat in seiner Gesammtheit so wenig mit Faust, Poesie und dem Blauäugig-Blonden zu thun, daß man darin, wenn man es genauer und ohne Aufregung betrachtet, eine Beleidigung Goethe's nicht gut entdecken kann.

Einer solchen machte sich dagegen Arrigo Boito mit seinem „Mefistofele" schuldig. Keineswegs mit Absicht: denn er ist ein feinsinniger Künstler von umfassender Bildung

und ein vornehmer Charakter. Er hat eben nur Goethe und die deutsche Dichtung mißverstanden, wozu er als Romane sogar ein gewisses Recht hatte. Auch Wagner mißverstand er. Zu wenig mit dem Entwickelungsgange der deutschen Kunst vertraut, um begreifen zu können, wie die Erscheinung Richard Wagner's aus einer unendlich reichen poetisch-musikalischen Vergangenheit herauswuchs, sah er in ihm vorwiegend den Apostel Schopenhauer's, während in Wirklichkeit der gesungene Pessimismus nur ein Parergon, eine zwar bemerkbare, aber das Wesen des Ganzen keineswegs bestimmende Beigabe zum Kunstwerk der Zukunft ist. In dergleichen Vorstellungen befangen hat Boito als ungewöhnlich geistreicher, beinahe productiver Dilettant seine Versuche zur Reform der italienischen Opernbühne unternommen. Man halte das Vorwort zu seiner Mephisto-Partitur mit seinen für Verdi geschriebenen Textbüchern „Otello" und „Falstaff" zusammen: es ist der gleiche Geist, dessen Hauch man verspürt. Etwas Begabung zum Dichten, etwas zum Componiren, etwas zum Philosophiren, etwas zum Critisiren: viel Ansätze, aber kein durchschlagendes Talent. Ein Musiker, der weder den Instinct, noch den Wagemuth, noch den stetigen Willen, vorwärts zu dringen für neue Entdeckungen in Bereitschaft hat, sondern einer, der allerhand Krauses, Fremdartiges in der Retorte zusammenrührt und dann, den Ausdruck gespannter Erwartung in den klugen Zügen, zusieht, was sich daraus entwickeln mag. In dieser Weise braute er aus Goethe, Wagner und pessimistischen Halbwahrheiten mit Benutzung beider Theile des Faust eine Zukunftsoper zusammen, welche er mit Leitmotiven, buntscheckigen Klangwirkungen und daneben auch mit Trivialitäten bis an den Rand füllte. Er hatte sich ein Raritätencabinet von merkwürdigen Intervallenschritten angelegt,

die er dann in seiner Mephistopartitur unterbrachte. Für die Melodik standen Verdi und die „Meistersinger" ein. War er, was den musikalischen Theil betraf, bescheiden genug, sich nicht vorzudrängen, so hat er hingegen Goethe dort nachgeholfen, wo das poetische Modell seinen Anschauungen nicht ganz entsprach. „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" geht es bei Boito mit einer Eilfertigkeit, die dem Temperamente des Südländers entspricht. Kaum ist Gretchen gerettet worden, da sinkt auch schon die Decoration zur classischen Walpurgisnacht herab. So entstand in aller Geschwindigkeit das italienische Gesammtkunstwerk. In seiner Heimath stieß es anfangs auf Widerspruch; später hat es sich daselbst eingebürgert, dank der wahrhaft liebenswürdigen, allseitig neidlos verehrten Persönlichkeit des Componisten und seinen engen Beziehungen zum Altmeister Verdi. Auch in Deutschland wurde der „Mefistofele" gut aufgenommen. Er überschritt gerade in Tagen die Alpen, in denen das deutsche Publicum sich wieder einmal aufreden ließ, daß der Theatermaschinist eigentlich der größte Künstler der Scene sei. Die Apparate, welche für Boito hergerichtet wurden, kamen dann der einheimischen Tragödie gleichfalls zu Gute. Auch die deutschen Intendanten können großmüthig sein. Goethe sonnte sich im „großen Himmelslichte" Arrigo Boito's — sein Faust ging als Ausstattungsoper über die Bretter. Hingegen erwies die deutsche Fachkritik dem Schöpfer des „Mefistofele" keine besonderen Ehren, obwohl Wilhelm Lübke, der sich in der bildenden Kunst mit dem Brustton der Überzeugung als Conservativen aufspielte und auch Richard Wagner zu schulmeistern liebte, sich für den wunderlichen Versuch Boito's begeistert und ihn in einem schmeichelhaften Ankündigungsbrief den nordischen Barbaren warm an's Herz gelegt hatte.

Boito's Beispiel hat in Deutschland Nachahmung gefunden. Der nicht unbegabte Heinrich Föllner unternahm es, den ersten Theil der Tragödie unter Beibehaltung des Originaltextes mit vielen Strichen und einer Reihe von Umstellungen in Musik zu setzen. Faust und Mephisto im Zeichen des neudeutschen declamatorischen Styles! Föllner hätte ebensogut die Critik der reinen Vernunft oder die Civilproceßordnung componiren können. Der Gedanke, Goethe's Gedicht selbst in ein musikalisches Drama umzuschmelzen, ist ein so wunderlicher, daß er sich von selbst richtet. Schon deshalb allein, weil in Rücksicht auf die unvermeidliche Breite der musikalischen Darstellung es bei einem durchcomponirten Faust nicht ohne Kürzungen abgehen kann, von denen selbst die geringste ein unsühnbares Verbrechen an der Majestät Goethe's ist. Wer mag sich einen Faust ohne die Hexenküche, ohne Auerbach's Keller, ohne den sophocleischen Monolog: „Erhabner Geist", wer einen Mephisto ohne das Gespräch mit dem Schüler, wer ein Gretchen ohne die Domscene, ohne den Auftritt am Brunnen denken? All' das fehlt in Föllner's Musikdrama. Sogar „Meine Ruh' ist hin" wurde fortgelassen. Franz Schubert hat daraus eine Gretchentragödie auf kleinstem Raume gemacht. Welch' unsäglich peinliche Empfindungen müssen andererseits den Hörer überkommen, wenn der ihm so wohlvertraute Text, der nur durch einfache, natürliche Sprechweise zur Geltung gebracht werden kann, ihm durch den alles Ernsthafte nothgedrungen in feierlichem Pathos recitirenden Gesang Sylbe für Sylbe mit endlosen Dehnungen zugemessen wird! Man stelle sich Folgendes vor: „Habe nun ach" — Achtelpause — „Philosophie" — Achtelpause — „Juristerei" — Achtelpause — „und Medicin" — Dreiachtelpause — „und leider auch Theologie" — auf die erste Sylbe des Wortes ein breiter Accord der Holzbläser

— „durchaus studirt" — Pause — „mit heißem Bemühen!" Endlich ist der Satz herausgebracht. Dem Zuhörer, welcher das folgende Wort längst auf den Lippen hat, wenn der Sänger noch das vorangehende auseinanderzerrt, tritt der Angstschweiß auf die Stirn; es wird ihm zu Muthe, als ob er noch einmal in die Buchstabirschule gehen sollte. Heute ist Zöllner's „Faust" wieder vom Spielplan der deutschen Opernbühnen verschwunden; daß er aber überhaupt zur Aufführung gebracht werden konnte, ist für das Land der Dichter und Denker wahrlich beschämend genug.

Wie konnte man ehedem so tapfer schmälen, wenn die Librettisten Rossini's, Gounod's, Thomas', Verdi's vermessen in das Heiligthum Schiller'scher und Shakespeare'scher Dichtung eindrangen, mit roher Hand Verehrungswürdiges anpackten und mit dem Tempelraub triumphirend und ungestraft von dannen zogen! Nun ist man in Deutschland „selbst der Sünde bloß". Italiener und Franzosen, gegen die wir mit Fug und Recht die Anklage erhoben, daß sie unser edelstes geistiges Besitzthum antasteten, dürfen uns den Vorwurf ohne Weiteres zurückgeben. Die Ärgernisse in diesem Betreff haben sich nur zu sehr gehäuft. Das so wunderlieblich träumende Käthchen Kleist's wird unter den Händen eines auf theoretischem Gebiete ganz hervorragenden Dramaturgen zu einem schlecht hypnotisirten Opernmedium von fragwürdiger moralischer Anlage. Über Leander's Haupte schlagen nicht mehr die klingenden Wogen der von süßem Wohllaut gesättigten Grillparzer'schen Verse zusammen, sondern er findet sein Ende in den trüben, brackigen Wassern der Capellmeistermusik. Das Ärgste ist jedoch der zwischen Nonen und übermäßigen Dreiklängen eingekeilte Faust. Welcher Aufruhr würde sich wohl erheben,

wenn bedeutenden Werken der bildenden Kunst in ähnlicher Weise mitgespielt werden möchte! Aber im Theater nimmt man eine solche Kunstschändung ruhig hin. Das Publicum macht sich gar keine Gedanken darüber und klatscht beifällig dem geschickten Mechaniker zu, welcher einen lebensvollen Organismus zerreißt, um aus den Stückchen und Lappen einen Homunculus zusammenzusetzen.

* * *

Was fordert zu einer durchgehenden musikdramatischen Behandlung in der Fausttragödie Goethe's auf? Die in ihr so stark hervortretenden Elemente der Reflexion und Didactik weisen die Unterstützung durch den Gesangston, die Mitwirkung des Orchesterklanges gebieterisch ab; die lyrischen Partieen können sie getrost entbehren. Die Nothbrücke zwischen den Scenen des Magiers und Stimmungsphilosophen und denen des Liebhabers Faust: die Hexenküche ist durchaus symbolisch zu nehmen und der musikalischen Behandlung an sich unzugänglich. Von der „Walpurgisnacht", vom „Vorspiel auf dem Theater" gar nicht zu reden. Man könnte ebensogut ein zweites Vorspiel hinzudichten und componiren, in welchem Goethe selbst auf die Bühne käme und mit Hülfe einer Reihe von Leitmotiven den Zuhörern klar machte, wie sich die Arbeit am „Faust" über seinen gesammten Lebensgang hin vertheilt hätte und wie viel von seinem eigenen Streben und Irren, Siegen und Resigniren in das Drama verwoben sei. Der Prolog im Himmel? In den Eingangschören, so voll von erhabenstem Mysticismus, könnte ein begnadeter Meister es wohl wagen, den Ton des großen Oratoriums anzuschlagen. Sobald dagegen der Herr sich dazu herbeiläßt, den Übermuth Mephisto's in einem olympischen Lustspiel zu strafen, das die Tragödie des armen Erdensohnes im reinen, leuchtenden Himmelsbogen umspannt, sobald bei

der Wette die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" gegeneinander aufzuprasseln beginnen, muß die Musik hülflos und verlegen zurückweichen.

Wie aber, wenn sich ein Tondichter darauf beschränken würde, die Gretchentragödie — ungefähr in Übereinstimmung mit der Bühneneinrichtung Franz Dingelstedt's — aus dem Ganzen herauszulösen und als „selbständiges Stück" zu componiren? Auch an dieser Aufgabe müßte er scheitern. Gretchen erheischt in Faust einen vollwerthigen Gegenspieler und dieser Gegenspieler ist ohne die in den Monologen des Einganges gegebene Charakteristik undenkbar. Mephisto in einer Episodenrolle wäre ebenfalls unmöglich. Valentin's Tod hinwiederum muß in der mit Nothwendigkeit weiter ausholenden musikalischen Darstellung, der Absicht Goethe's zuwider, über Raum und Bedeutung der Episode weit hinauswachsen. Dazu sind auch in den letzten Acten Strecken genug vorhanden, welche schlechterdings nicht in Musik aufgehen. Man fasse den Beginn der zweiten Gartenscene in's Auge: Faust wird durch Gretchen „katechisirt". Wer getraute sich das Verhältniß von Deismus zu Pantheismus in Tönen zu erläutern? Und entbehrlich ist auch in diesen Zwiegesprächen schlechterdings kein einziges Wörtlein. Endlich: die schönsten lyrischen Stellen sind bereits derart in die Fülle Goethe'schen Sprachwohllautes eingebettet, daß alles den Eindruck musikalischer Überladung hervorrufen muß, was etwa an Klangwirkung noch hinzugethan wird. Beispielsweise hat der Dichter die Sternblumenscene so wunderbar anmuthig „gesetzt", wie dies einem Mozart nicht herrlicher hätte gelingen können. Aus gleichem Grunde ist es ja auch unangebracht, so manche Gedichte Goethe's, wie sein „An den Mond", überhaupt zu componiren. Dennoch wäre ein Meister von ursprünglicher schöpferischer Kraft im Stande,

die Gestalt Gretchens in den Mittelpunkt eines herzbewegenden musikalischen Dramas zu stellen. Der Gedanke wäre doch nicht ganz von der Hand zu weisen, daß einmal ein Genie durch die an innerer Musik unglaublich reichen Situationen, wie sie die Auftritte im Garten, der Monolog vor dem Muttergottesbild, die Kirchen- und Gefängnißscene bieten, zu einer compositorischen Großthat entflammt werde. Nur müßte sich ein solches Genie in diesem Falle zu einer in jeder Zeile von Goethe unabhängigen Neudichtung verstehen. Spricht man dies aus, so sollen damit die zukünftigen Sünden der Mittelmäßigkeit keineswegs bemäntelt werden. Vielmehr ist nur auf eine mögliche Perspective hinzuweisen. Es wäre recht überflüssig, wenn die Theaterarchive um eine heitere Oper „Frau Martha" oder um ein musikalisches Mantel- und Degenstück „Valentin's Fluch" bereichert würden. Blickt man jedoch über das alltägliche Bühnengetriebe, Preisdichten, alt- und neudeutsche Capellmeister-Musiciren hinaus in den unermeßlichen Raum einer wahrhaften Weltlitteratur, so erscheint es weder frevelhaft noch unausführbar, daß dereinst, wie eine andere Iphigenie geschrieben wurde, so auch eine andere Antigone, ein anderes Gretchen geschaffen werden könnten. Auch das Großartige, wahrhaft shakespearisch Empfundene in Marlowe's „Faust" hat dem Drama Goethe's nicht den geringsten Abbruch gethan. Nur soll nicht vergessen werden, daß man im Erstreben der höchsten Ziele ebensogut vom tarpejischen Felsen herunterstürzen als auf dem Capitol gekrönt werden kann. Die großen Wagnisse erheischen die großen Begabungen.

Mit dem Gretchenstoffe ist jedoch alles aufgezeigt, was der Tragödie Goethe's an musikdramatischen Anregungen zu entnehmen wäre. Vom „Zweiten Theil" ist

im Vornherein abzusehen; mit der Allegorie, die hier in allen erdenklichen Spielarten den Rahmen des Bildes füllt, kann sich die Musik nicht einlassen. Da liegt Geistesnahrung für hunderte von Geschlechtern aufgespeichert, da werden litterarischen Schatzgräbern unerschöpfliche Schachte eröffnet. Aber für den Zuschauer, der mit empfänglicher Seele den Verlauf ergreifender Menschenschicksale zu verfolgen hofft, bleibt wenig. Vollends ginge der Componist leer aus, der zarte und gewaltige Leidenschaften schildern wollte. Soll er vielleicht das von Mephisto erfundene Papiergeld in Noten umsetzen? Oder etwa als dunkelster Goethe-Erklärer und -Ausdeuter den Ikarusflug Euphorion-Byron's mit vierfach getheilten ersten Violinen und Harfenetuden auslegen? Was fingen die deutschen Tondichter mit der symbolischen Vermählung des hellenischen Geistes und der deutschen Romantik an? Sie haben — bis zur Stunde — noch nicht einmal das rechte Mittel aus Bach und Mozart gezogen. Was sollen sie unter der Schaar der Goethe'schen Hof-Astrologen?

Erst dort, wo es mit den Abstractionen zu Ende ist, bei Faust's „Tod und Verklärung" kann der Musiker einsetzen. Ihm gewährt der Tragödie zweiter Theil einzig und allein den Aufriß zu einem Riesenfinale, das in sich ein mystisches Drama begreift, zu einer musikalischen Himmelfahrt. Diese dürfte jedoch nicht nach Schumann'schem Vorbilde in der sinnig bescheidenen Art eines Märchenerzählers aus tannenumschatteten deutschen Wiesengründen, gleichsam in Farbe und Ton der Schwind und Ludwig Richter, sondern müßte mit der glühenden Inbrunst und den geheimnißvoll goldflammenden Lichtwirkungen von Murillo's „heiligem Antonius" ausgeführt werden.

Die Himmel wölben sich ineinander wie zur Kuppel eines Riesendomes, hundert Orgeln brausen zwischen den

Zeilen der Dichtung auf. Wer die Gluth, welche in der Verklärung Faust's das ganze Firmament in lohenden Purpur kleidet, mit Tonfarben schildern wollte, müßte neben der Palette Wagner's die von Stufe zu Stufe in stets sich erweiternden Gefühlskreisen ihre Themen zum Erhabenen steigernde Formkraft Beethoven's und die unsägliche Innigkeit, den alles Weltenelend überwindenden, mit allen Engelchören jubilirenden Glauben Johann Sebastian Bach's besitzen.

III.

Welche Ideen hegte Goethe selbst in Betreff einer Faustmusik und welche Bedeutung ist diesen Ideen zuzumessen?

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Dichter für den ersten Theil der Tragödie die Schwesterkunst Musik nur in dem Grade zur Mitwirkung herangezogen zu sehen wünschte, als er dies selbst vorschrieb — natürlich insofern er sich mit dem Gedanken der scenischen Aufführung seines Werkes überhaupt befreunden konnte. Ebenso ist anzunehmen, daß er mit dem inneren Ohre die Musik kräftiger eingreifen hörte, als er — im Grunde doch nur für das Idealtheater seines Geistes — langsam, zögernd, unbekümmert um das Fortschreiten der Jahre und den Wechsel der Geschlechter, den zweiten Theil seinem Abschluß entgegen führte. Eckermann hat darüber Mittheilungen gemacht, die nur leider, wie so Vieles in seinen Aufzeichnungen, recht unbestimmter Natur sind und viel oder wenig besagen, je nachdem man sie auslegen mag. So nahm es Goethe nach dem Bericht des Chronisten recht olympisch gelassen auf, als dieser ihm davon sprach, es würde einen ungewohnten Eindruck machen, „daß ein Stück als Tragödie anfängt und als Oper endigt", und erwiederte demgemäß: „Der erste Theil erfordert die ersten Künstler der Tragödie, sowie nachher im Theile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müssen. Die Rolle der Helena kann nicht

von einer, sondern sie muß von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden; denn es ist ein seltener Fall, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung ist." Ein andermal entgegnet er dem Famulus, der, vielleicht nur „um etwas zu sagen", aus seinem nicht allzuweit gezogenen Vorstellungskreise heraus unterwürfig bemerkt, es werde noch einmal eine passende Musik zum Faust geschrieben werden: „Es ist ganz unmöglich. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des „Don Juan" sein; Mozart hätte den „Faust" componiren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten."

Diese Aussprüche sind mit großer Vorsicht aufzunehmen. Vor Allem aber hat man sich gegen eine Auslegung zu verwahren, welche mit Hinweis auf die Worte: „Mozart hätte den Faust componiren müssen", behauptet: Goethe selbst wäre der Meinung gewesen, daß im Faust oder in größeren Abschnitten des Gedichtes ein zum Durchcomponiren fertiges Buch vorläge.

Angenommen, hiermit sei in der That der Ansicht Goethe's Ausdruck gegeben: konnte er in dieser seiner Sache auf Grund richtiger Erwägungen zu unanfechtbaren, maaßgebenden Schlüssen gelangen? Es thut der Verehrung für den Meister schwerlich Eintrag, wenn man offen und ehrlich sagt: er stand der Musik nicht nahe genug, um das zu vermögen. Er war nun einmal Nichtmusiker: darüber hilft alles Deuteln und Düfteln nicht hinweg. Zwar besaß er immerhin ein feineres Verständniß für Wesen und Wirkungen der Tonkunst als Schiller, der, wenn er eine innerlich musikalischere Natur gewesen wäre, sich mit Egmont's Vision, mit der Erscheinung Clärchen's im Gefängnisse, eher versöhnt haben würde. Aber als Musiker

zu empfinden: das war Goethe nicht beschieden. Er hat, wie Lessing, Schiller und Schopenhauer, das Herrlichste und daneben recht Dilettantisches über die Tonkunst geschrieben. Sie war ihm eine nicht unliebe, oft Stimmung erweckende Freundin: man denke nur an seine von frühen Versuchen an bis in höhere Jahre hinauf bethätigte Neigung für das Singspiel, an seine Freude über die Ausführung der alten Kirchenmusik in Rom, an seine Hauscapelle, an die musikhistorischen Privatvorträge des Inspektor Schütz in Berka, durch welche seine Phantasie beflügelt wurde, den Fest- und Maskenzug vom 18. Dezember 1818 zu dichten, zuletzt noch an die frohen Stunden, die ihm das Spiel des jungen Felix Mendelssohn bereitete. Aber er bezweckte mit all' seinen durch Vermittelung von Kayser, Reichardt und Zelter geförderten Studien auf musikalischem Felde doch nur seine eigenen Anschauungen zu klären. Eberwein berichtet in seinen Memoiren über die Vorträge von Goethe's Hauscapelle: „In Betreff der Lieder und humoristischen Compositionen ergriff der Meister selbst die Zügel, bestimmte die Tempi und den Vortrag. Die Fesseln der rhythmischen Musik wurden abgeworfen, wo sie nicht der Intention des Dichters entsprach." Zugegeben, daß die Gesänge Reichardt's und Zelter's in ihrer ziemlich dünnblütigen Melodik und nüchternen musikalischen Charakteristik eine herzhafte Nachhilfe durch Heraushebung declamatorischer Spitzen gar wohl vertrugen: welche Musik aber, sei ihr formaler Aufbau streng oder frei, bleibt überhaupt noch Musik, wenn man „die Fesseln des Rhythmus abstreift?" Zudem standen hier nicht etwa durchcomponirte Gesänge, sondern Strophenlieder in Frage, bei denen der Rhythmus erst recht Eins und Alles ist. Wenn Goethe übrigens seine Privatcapelle nach Gutdünken commandirte, so erhob er niemals Anspruch darauf, über die Schwelle seines Hauses hinaus in musi-

kalischen Angelegenheiten ein maaßgebendes Urtheil auszusprechen. Er wußte gar wohl, wie er dies in einem Briefe an Schiller bezeugt, „daß ihm dieses Reich doch so ziemlich fremd sei". Liefern nicht gerade die Mittheilungen Eckermann's den deutlichsten Beweis dafür, wie wenig Musiker Goethe war? Wer wäre als Componist des Faust für ihn in Betracht gekommen? Mozart und — Meyerbeer. Und er kannte nicht allein den „Don Juan", sondern auch die „Entführung", die „Zauberflöte", Gluck's „Iphigenia in Aulis" und Weber's „Freischütz" — die Perlen der classischen Oper —; ja er betheiligte sich sogar an der Inscenirung dieser Werke! Dennoch richten sich seine Blicke, da Mozart nun doch gestorben war, auf Meyerbeer, wohlgemerkt nicht auf einen Meyerbeer, der — nach Goethe's Tode — den vierten Act der „Hugenotten" schreiben konnte, sondern auf den, welcher „noch zu sehr mit italienischen Theatern verflochten ist", den der „Emma die Resburgo". „Von ihr sprechen ist Verlegenheit." Zuguterletzt sei die Frage gestattet, ob Goethe's Fortsetzung zur „Zauberflöte" irgendwie Zeugniß dafür ablege, daß sie einem innerlich musikalisch empfindenden Poeten ihre Entstehung verdanke? Sie bekundet keineswegs ein tiefergehendes Verständniß für die Anforderungen der Gesangsbühne. Goethe hat sich auch Schiller gegenüber brieflich ganz unumwunden dahin ausgesprochen, daß er jene Dichtung nur als Gelegenheitsarbeit ansehe, die ihm, wie er hoffe, etwas Hübsches einbringen könne — welche Bemerkung Schiller zu einer Antwort Veranlassung gab, die von Ironie nicht frei war.

Doch, wendet man ein: wenn Goethe auch den Musikern nicht zuzurechnen ist, so war er doch Prophet des Kunstwerkes der Zukunft. Als solcher that er die Äußerungen, von denen Eckermann berichtet; als solcher gewahrte er hinter den Schleiern, welche für seine Zeitgenossen noch

die Ferne verhüllten, schon die neue Muse, die auch seinen Faust zu einem langdauernden Bühnenleben erwecken sollte.

Man hat Goethe und mit ihm die anderen Verehrungswürdigen des Weimarer Kreises in die musikalischen Parteikämpfe der Neuzeit hineingezogen. Wie sieht es denn in Wahrheit mit dem Wagnerianer Goethe aus? Je nachdem man hierhin oder dorthin in die Fülle der Schriften Goethe's hineingreift, lassen sich Argumente für eine conservative oder fortschrittliche Theorie des Musikdramas gewinnen. Wenn man es darauf anlegen wollte, könnte man es einigermaaßen glaubwürdig machen, daß in der Abhandlung „Über Proserpina" — Melodram von Goethe, Musik von Eberwein — das ganze wagnerische System in nuce enthalten sei; auch der Aufsatz: „Die Athenerinnen" — Oper von Jouy und Spontini — würde für ähnliche Zwecke gute Ausbeute liefern. Finge man es nicht ungeschickt an, so dürfte man hinwiederum aus dem, was Goethe über italienische Operncomponisten, insbesondere über Cimarosa sagt, die Folgerung ziehen, daß er der beredteste Anwalt des „Musikalisch-Schönen" gewesen sei. Mit gutem Willen und einiger dialectischer Fertigkeit läßt sich nahezu Alles beweisen. Man nehme solche Auslassungen des Meisters als das, was sie sind: als denkwürdige Belege dafür, wie weit es einer mit einem Überreichthum an geistigen Kräften ausgestatteten, aber unmusikalischen Persönlichkeit möglich war, auf indirectem Wege, durch getreue Beobachtung der stimmungerzeugenden Fähigkeiten der Musik am eigenen Ich sowie durch unausgesetzt betriebene ästhetische Parallelstudien sich dieser Kunst zu nähern. Das wagnerische Tondrama seinerseits trägt seine Rechtfertigung in sich; sein Verständniß wird durch litterarhistorische Spielereien und Sylbenstechereien ebensowenig gefördert wie das des Faust.

Wendet man sich nun gar von dem Goethe der dunklen und mehrdeutigen Orakel zu dem, welcher sich mit hinlänglicher Klarheit vernehmen läßt, so ergiebt sich, daß diesem ein Gedanke durchaus fernliegen mußte wie der, die Tragödie des „Faust" könne einmal durchcomponirt werden. War er doch bereits, als er in Gemeinschaft mit Christoph Kayser „Erwin und Elmire", „Claudine von Villabella" und vornehmlich „Scherz, List und Rache" umarbeitete, mit sich darüber in's Reine gekommen, in wie knappen Formen eine der Opernbühne zuzuweisende Dichtung gehalten werden sollte. In diesem Sinne äußerte er sich auch zu Zelter am 19. Mai 1812: „Der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musiker vollkommen Raum habe, seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder mit feinen Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton sein, kein fertiges Bild." Man mag diesen Sätzen beistimmen oder nicht: jedenfalls lassen sie, sofern in ihnen die Anschauungen des Dichters vorbehaltlos niedergelegt sind, es recht wenig glaublich erscheinen, daß Goethe das doch immerhin ziemlich „fertige Bild", wie es schließlich in seinem „Faust" vorlag, sei es nun als Gegenwarts- oder Zukunftslibretto betrachtet wissen wollte.

Thatsächlich hat er sich nie recht dafür erwärmen können, daß sein Faust unter welchen Gegebenheiten nur immer der Bühne überantwortet werde. Sei es, daß ihm nur allgemein gehaltene dahinzielende Anregungen gesprächsweise zukamen, sei es, daß ihm praktische Vorschläge zur Inscenirung des Gedichtes unterbreitet wurden: er verweilte dabei nur vorübergehend, indem er sich dem freien Spiel seiner Phantasie hingab, sich auch wohl mit Einzelheiten als Problemen der äußeren Theatertechnik gelegentlich

beschäftigte und in seiner weltmännisch wohlwollenden Art auf das bescheidene, am Gewohnten und Greifbaren haftende Vorstellungsvermögen eines Eckermann und ähnlicher enthusiastisch gutherziger Kleingeister Rücksicht nahm. Eine Helena, in deren Darstellung sich eine Schauspielerin und eine Sängerin theilen sollten! Als ob ihm, ungeachtet seiner leisen Schwäche für aufgesetzte opernhafte Glanzlichter, nie das Einheitliche der Kunst einer Corona Schröter in der Seele wohlgethan hätte, als ob er nicht der letzte harmonisch empfindende Grieche gewesen wäre! Recht Ernst konnte es ihm mit dergleichen Äußerungen unmöglich sein. Was aus mündlichen oder schriftlichen Mittheilungen darüber im gegentheiligen Sinne gefolgert werden möchte, entspräche den Sondergefühlen und den persönlichen musikalischen Neigungen des Auslegers, aber schwerlich dem dichterischen Tiefblick, dem Welt- und Bühnenverstande Goethe's. Hält man sich jedoch durchaus sclavisch an den Wortlaut, dann ist von dem Eckermann'schen an den besser unterrichtenden Goethe zu appelliren. „Bei der entschiedenen Lust, das Theater kräftig zu beleben, ward ich angeregt, den Faust wieder hervorzunehmen; allein was ich auch that, ich entfernte ihn mehr vom Theater, als daß ich ihn herangebracht hätte." Dieses in den Annalen vom Jahre 1796 enthaltene Selbstbekenntniß spricht deutlich genug. Einen noch schärfer zugespitzten Ausdruck verlieh Goethe seiner Meinung, als er dem Intendanten Grafen Brühl am 1. Mai 1815 über den Faust rund heraus schrieb: „Er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab." Das durch die Entstehungsgeschichte der Dichtung bedingte „Rhapsodische" des Ganzen, die Lücken und Sprünge darin, die Verschiedenheit und der jähe Wechsel der Stylarten, der jeder bühnengemäßen Verkörperung widerstrebende Charakter der ersten Monologe, des Osterspazierganges,

der Walpurgisnacht, endlich die durch keinerlei Musik auszufüllenden, nur in der Seele des einsamen Lesers bis zu vollem Austönen verhallenden Stimmungsfermaten nach verschiedenen Auftritten: all' das war für Goethe doch kein Geheimniß. Auch dürfte er es sich kaum verhehlt haben, daß sein eigen Streben und Erleben in der Gestalt seines Faust nicht rein aufgegangen war, daß sie eine volle dramatische Unabhängigkeit nicht gewonnen hatte — wie sie der gleichfalls aus seinem Herz und Mark geborene Tasso erhielt. Je älter ferner Goethe wurde, um so philosophischer dachte er über die Bühne; wer nicht fühlt, daß er schon im „Vorspiel auf dem Theater" mit den Versen des „Dichters" sein letztes und entscheidendes Wort gesprochen, der hat nie erfaßt, welch' unsäglich zarte Idealität im Herzensgrunde des scheinbar allen Wirklichkeiten sich gewandt und practisch einfügenden Meisters lebte. Ließ er sich dazu herbei, den Schauspielern den ersten Theil des Dramas vorzutragen, als die Vorbereitungen für eine Aufführung desselben in Weimar getroffen wurden, so bezweckte er damit nur, daß der Geist einer Dichtung keinem Mißverständniß ausgesetzt sein sollte, die fortan in einer ja doch nicht aufzuhaltenden Theaterlaufbahn ein „groß Publicum" finden mußte. Wäre es ihm um die scenische Wirkung des Stückes zu thun gewesen, so würde er weder den Proben noch den Aufführungen fern geblieben sein. Vollends sah Goethe jede das Theater und seinen Faust betreffende Bemühung mit göttlicher Gleichgültigkeit an, als er sein gigantisches Lebenswerk beendete. Er hatte den letzten Pinselstrich am Gemälde gethan: sein eigener Läuterungsproceß war vollendet, wenn auch der seines Helden nach den Regeln der Technik des Dramas unvollkommen blieb. An den Allegorieen, welche in ein Mysterium ausmündeten, mochten die um ihre Kasse besorgten

Theaterdirectoren sich nur geruhig die Zähne ausbeißen. Für das Publicum gab es ja auf alle Fälle etwas zu sehen: „in bunten Bildern wenig Klarheit", ganz nach dem Recept der lustigen Person im Vorspiel. Was will die Masse mehr?

Wie alles Große, was der Meister schuf, so ist auch der zweite Theil des Faust „Dichtung und Wahrheit". Zum letzten und höchsten Aufschwung seines Genius, zur Verklärung seines gesammten poetischen Erdenwallens brauchte Goethe keine Bühne und keine Faustmusik. So würde er auch für jeden singenden, sei es meyerbeerischen, gounodischen oder neudeutschen Faust das gleiche nachsichtige Lächeln gehabt und kaum die Zeit daran gewendet haben, erst noch in Langem und Breitem auseinanderzusetzen, daß, wenn der sprechende Mephisto ungeachtet aller Auffassungsstudien denkender Schauspielvirtuosen nie und nimmermehr als Theatergestalt genommen werden könne, ein singender vollends ein Unding sein müsse. Diejenigen indessen, welche es allen Ernstes beklagen, daß der Faust Gounod's den Goethe's von der Bühne verdrängt habe und gar ihre Freude darüber zu erkennen geben, daß neuerdings durch die Vermittelung jüngerer Musiker von nicht ganz geklärten Kunstanschauungen doch wieder öfters Goethe'sche Verse im Theater erklingen — sie hätte er wohl etwas derber abgefertigt, vielleicht mit Worten wie:

„Da loben sie den Faust
Und was noch sunsten
In meinen Schriften braust
Zu ihren Gunsten;
Das alte Mick und Mack
Das freut sie sehr;
Es meint das Lumpenpack,
Man wär's nicht mehr!"

Johannes Brahms.

Versucht man es, das Lebenswerk von Johannes Brahms zu überschauen, so stellt es sich gleichsam wie eine Reihe von „Schicksalsliedern" dar. „Schicksal und Antheil", die schönste der Überschriften Goethe's: sie gäbe auch den besten Text zu einer Gedenkrede auf den Meister Brahms. Der Antheil, mit welchem die menschlich und künstlerisch Feinfühligeren seinem tragischen Ringen gegenüberstanden, mußte um so wärmer, um so herzlicher werden, je mehr sich im Laufe der Jahre bei Freund und Feind die Überzeugung befestigte, daß in einem Brahms eine in sich geschlossene Persönlichkeit mit unbeugsam männlicher Willensstärke durch ihr ganzes Dasein strebend und kämpfend bemüht war, mit den lautersten Mitteln das höchste Ziel zu erreichen. Dieses Ziel war: die Eroberung einer neuen Beethoven'schen Machtsphäre. Das Tragische im Schicksal von Johannes Brahms aber offenbarte sich darin, daß seine Phantasie wohl schwermüthig innige, lyrisch seelenvolle Motive, aber nicht jene stahlharten tragenden Gedanken hervorzubringen fähig war, aus denen allein auch der ernsthafteste, mit allen Schwierigkeiten strenger Wissenschaften

spielende Könner ein neues Reich des Geistes zu schaffen vermag. Die göttliche Flamme wollte nicht auflodern. Beethoven war mitschöpferisch an seiner Zeit und baute der Zukunft vor; Brahms versuchte es, der seinigen ein „Triumphlied" zu schreiben — und mußte sich das Rüstzeug dazu aus der Vergangenheit zusammenstellen. Wo er groß hätte sein können, erschien er nur belesen, arbeitsam und combinatorisch.

Ein rastloser Lerner war er, ein gewaltiger Könner. Es gab keine Formensprache im Wirken der ihm vorangehenden deutschen Tonpoeten, die er nicht meisterlich beherrschte. Ein Erfinder, dem aus der Fülle eigen empfundener triebkräftiger Ideen neue Einsichten in das Wesen der Kunst zuwachsen, war er nicht. Auch das Genie nimmt ja seinen Flug von dem Boden aus, den ihm starke Vorfahren bereitet haben; doch wird in seiner Entwickelung bald früher, bald später die Stufe erreicht, auf der die neue, frei thätige Individualität sich rein und bedeutsam darstellt. So war es bei Mozart, bei Beethoven, so war es in bescheidenerem Sinne bei Weber und Schumann. Doch so war es nicht bei Brahms. Noch bis in das während der Zeit seiner compositorischen Vollreife geschriebene „Deutsche Requiem" hinein baten sich Beethoven'sche und Schumann'sche Tonwerthe bei ihm zu Gaste, die nur eine schwache Umwandelung erfuhren. Sie tauchten in fast allen Sätzen seiner zwar verhältnißmäßig früh entworfenen, aber erst in seinen späteren Lebensjahren endgiltig ausgearbeiteten und veröffentlichten Symphonieen, in seinem Violin- und in seinen beiden Clavierconcerten auf. Sie huschten wie gute Hausgeister durch sein Arbeitszimmer, als er das zarte und liebenswürdige Arabeskenwerk der Spätlinge seiner Kammermusik ausführte, sich selbst für sein Hausinstrument ein graziöses

Stammbuchblatt nach dem anderen in sein Album schrieb oder in stimmungsgesättigten Gesängen tief in das „Wunderreich der Nacht" hinabtauchte. Seine Jugend, seine Claviersonaten und Serenaden, versprachen ein Mehr an zwingender, fortreißender Originalität, als sein Mannesalter hielt. Es war der Lenz, welcher für ihn gesungen hatte. Aus einem vielverheißenden Sturm und Drang, aus der an neuen Tönen überquellenden Frühromantik seines Lebens ging eine classische Reife der Gestaltungskraft, aber keine classische Monumentalität der Gedanken hervor. Jeder Zeit ließ Brahms den Troß der kleinlichen Nachempfinder weit hinter sich: er hat weder jemals Professorenmusik zusammengeklittert, noch mit geistreichelnden Theorieen, mit äußerlichem Pomp und Spiegelfechtereien zu blenden, zu verblüffen gesucht. Jedoch war es ihm beschieden, seine wundervoll eigenartige Prägekunst vornehmlich an fremdem Edelmetall zur Anwendung bringen zu müssen. Vielleicht gereichte es ihm auch nicht zum rechten Segen, daß eine ganz außergewöhnliche, durch den emsigsten von früh auf bethätigten Fleiß noch gesteigerte Anpassungsfähigkeit in Verbindung mit einer souverän schaltenden Intelligenz es ihm ermöglichten, den Überreichthum einer in der Ausbildung bedeutender Entwickelungsreihen beispiellos fruchtbaren Vergangenheit wie ein persönliches Erbgut zu nutzen. Weder die Technik der deutschen Chormeister des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, noch die Formensprache der Wiener Classiker und die Cherubini's, noch die Palette der zuerst das Colorit als Mittel des Ausdrucks mit feinerem Abwägen pflegenden Weber, Spohr und Mendelssohn hatten irgend welches Geheimniß für Brahms. Er war ein Universalist im compositorischen Wissen und sein musikalischer Gesammtorganismus gleichsam eine Art

Gesellschaftsbau verschiedener Tonseelen. So mag seine ihm eingeborene Phantasie wohl eingeengt worden sein. Um so mehr als er, kaum daß Jugend und Thatendrang in ihm aufzuschäumen begannen, sich bereits in eisern strenge Selbstzucht nahm, deren Ergebnisse auch nur theilweise wieder in Frage zu stellen sein in glatter Bahn sich bewegender äußerer Lebenslauf nicht geeignet sein konnte. Kaum hatte der Name Brahms in der Öffentlichkeit Klang gewonnen, da stellte sich der Welt bereits die fertige, ausgerundete Individualität dar, um während seines ganzen arbeits- und ehrenreichen Künstlerlebens sich in den maaßgebenden Grundlinien wie in fast allen charakteristischen Einzelzügen unverändert zu erhalten. Er war und blieb „severae musicae princeps", wie ihn das von der Breslauer Universität ihm übermittelte Diplom nannte: ein ganzer Mann, ein aus kernfestem Holz geschnitzter Musiker, dem es um die deutsche Musik wahrlich kein Spaß war. Einen graduirten Richard Wagner hätte man sich nicht leicht vorstellen können; dem ehrenfesten Brahms, dem noch ein letzter Erdenrest vom Magister anhaftete, saß jene Würde wie angegossen. Kaum je zuvor hatte der „deutsche Gelehrte" sich in einer mehr achtunggebietenden Gestalt verkörpert. Wie jede Partitur von Hector Berlioz ein unterhaltender „traité d'instrumentation", so ist jede von Brahms ein Lehrbuch der strengen Satzkunst.

Doch dieser Gelehrte und Denker in Tönen war zugleich ein Dichter. Er hatte Eigenes zu sagen in der Wiedergabe, im Ausmalen und Austönenlassen elegischer Stimmungen. Als Landschaftspoet und als Erotiker. Schubert's „An die Leyer" könnte seinem Lebenswerke als Motto vorangestellt sein. So oft Brahms zum Heroischen aufstrebte, erschöpften sich sein Wollen und seine Phantasie im Auf und Nieder von Anlauf und Resignation. Wo es

zum letzten, entscheidenden Ringen mit dem Geschick kommen soll, fehlt es am einschneidenden, durchschlagenden Pathos des einen, alle Hindernisse überwältigenden, einfach großen Grundgedankens, am Schwung des unwiderstehlich mit fortreißenden Temperamentes; seine „tragische Ouverture", der erste und der letzte Theil seiner C-moll-Symphonie geben hierfür die besten Belege. Seine Beweisführungen sind wuchtiger als seine Thesen, seine Durchführungstheile stärker als seine Motive. Die Saiten tönten „nur Liebe im Erklingen". Kehrt sich Brahms scheinbar noch so rauh und übertrotzig gegen die Welt in seinen Tondichtungen: ihr Kern ist fast immer ein zartes Liebesempfinden, wie durch ein contrapunctisches und polyrhythmisches Stachelgitter vor unberufenen Spähern geschützt. Allgemach wurden ihm diese Verschränkungen der natürlichen Empfindungssprache zur zweiten Natur. Die auch den schlichtesten Gedanken umschlingenden Triolengewebe, die eigensinnige Häufung und Führung von Nebenstimmen lassen oft die Melodik von Brahms noch spröder erscheinen, als sie ohnedies ist. Auch der bescheidenere Robert Franz entwickelt ja in kleinstem Kreise verschiedene, selbständig vorschreitende Themen; aber bei ihm gehen sie alle in klingender Musik auf. Der Genuß, den man beim Lesen Brahms'scher Tonwerke hat, wird beim Anhören derselben nicht selten gemindert.

Die Tondichtungen des Meisters sind nicht leicht zugängliche, tiefe Waldbrunnen. Hat man sich aber durch's Dickicht geschlagen und beugt sich über den Rand hinunter, dann leuchtet der Wiederschein gar milder Sterne aus der Tiefe herauf. Brahms, der als Mensch des derben Genusses froh war, träumte sich als musikalischer Poet in die wundersamsten Idyllen keuscher Verehrung und Entsagung hinein. Dort in ehrlich zugestandenem

Materialismus, hier im reichen Innenleben voll schwermüthigen Sinnens, süßtraurigen Schwärmens ganz Kind seiner engeren Heimath, ganz Niedersachse „von der Wasserkante". Grübelnd und dichtend, ein echtbürtiger, vollsaftiger Genosse der Hebbel und Storm. Von jenem Grenzlande, wo das Spiel und der Kampf der Nebel nur allzu oft Sonne und Frohsinn verschatten, wo Land und Meer in einander zu verschwimmen scheinen wie die Probleme des Lebens und der Liebe. Die schubertisirenden Ländler-Motive, welche sich Brahms an der blauen Donau in's Herz stahlen, die ungarischen Weisen und Melismen, die sich mit ihren Terzen- und Sexten-Motiven und ihrer westöstlichen Chromatik bis zur Ausbildung einer Manier in seine Kammermusik und seine symphonischen Sätze eindrängten: sie stellen doch nur ein Anempfundenes im Gesammtbilde seiner musikalischen Persönlichkeit dar. Sein Eigenstes, sein Unvergängliches sind müde, sehnsuchtsbeschwingte Weisen, in denen Sommer- und Herbstzauber der Haide weben, verlorene Mondstrahlen über das Moor zittern und der West mit leisem Fittich die braunen Eriken liebkost. Und Alles im dämmerigen Lichte später, ruhiger Stunden oder aus dem gleichmäßigen Glanze eines wolkenlosen Mittags geboren, der im Einsamen die tiefste Schwermuth weckt. Da ist es Brahms gegeben, die schönsten Lebensräthsel zu erdenken und sie harmonisch zu lösen. Da wird er zum Finder neuer Töne, wie sie vor ihm noch nicht erklangen, da gelingt es ihm, in Instrumentalmelodieen oder im Liede sein Herz rückhaltlos zu erschließen und das der Anderen bis in's Innerste zu bewegen. Da spricht auch der Überschwang und die Lust wonniger Jugend aus ihm und tausend Blüthen sprossen empor wie auf den Frühlingswiesen Arnold Böcklin's. In seinen Magellonen-Romanzen lebt solch' Frühling ohne Ende.

Bestrickt von dem Duft, welcher der von Brahms gleichsam in Tönen ausgezogenen Essenz des Gedichtes entströmt, vergißt man des hier und da nicht völlig überwundenen Linkischen im Ausdruck, vergißt der Declamationsfehler, betreffs deren sich Johannes Brahms just so unbekümmert zeigt wie Franz Liszt. In diesen Gebilden von lyrisch-idyllischer Haltung ist Brahms auch Meister des Colorits in Instrumentation und Harmonisirung, fördert er mit dem neuen Gedanken auch die demselben entsprechende neue Einkleidung zu Tage. Hier ist das zu suchen, was man bei ihm Zukunftsfarbe nennen darf, eifriger zu suchen, als man es bisher gethan, da das bequeme musikalische Philisterium sich nur mit einer kleinen Anzahl sattsam bekannter Gesänge des Meisters befassen mochte. Jedoch sei dabei nicht außer Acht gelassen, daß das Brahms'sche Lied ebensowenig zum Vortrag im Concertsaale geeignet ist, wie das Clavierstück Schumann's. Es ist durchaus intime Kunst, für welche die Zerstreutheit und der Beifallslärm der Masse verhängnißvoll werden. Diese Musik lebt in einer sonderlichen Art von gedämpftem Licht: nicht in einem Helldunkel, dem ein warmer, von Reflexen überstrahlter Goldton eignet, wie er über die langsamen Sätze in Beethoven's letzten Streichquartetten, über manche Partieen in „Roméo et Juliette" von Berlioz, in Wagner's „Rheingold" und „Tristan" sich breitet, sondern in einem stillen Ineinanderklingen weniger abgedämpfter, oft nur hingehauchter Localtöne. Bisweilen ist's nichts als der gleitende Schatten einer vorüberziehenden Wolke auf matt besonntem Rasengrunde und das Spiegelbild dieses einfachen Naturvorganges in der Seele des Beschauers. Also die subjective Wiedergabe eines Stimmungseindruckes in ganz modernem Sinne. Freilich nur bis an die Grenze, wo ein Aufgehen in der Natur und ein Kokettiren mit

der Natur sich berühren. Auch Brahms gehört zu den Entdeckern der Moderne. Nur daß er denen zuzurechnen ist, die nicht sowohl Wege in noch unbekannte Lande bahnen, als vielmehr an Altvertrautem bisher unbeachtet gebliebene Schönheiten und Reize aufzeigen.

Die Gesänge von Brahms, so manche seiner in ruhigem Zeitmaaß gehaltenen Stücke für Kammermusik, die als Dämmerungsgespräche zwischen drei und vier Freunden zu gelten haben, und ebenso seine Rhapsodieen, Capricci, Intermezzi, welche wie leidenschaftsdurchwühlte, grillige, beschauliche Selbstgespräche am Clavier sich ausnehmen: diese Compositionen lassen einen seelisch wie coloristisch vertieften Grundton zu voller Befriedigung des Gemüthes anwachsen, abschwellen und aushallen. Seine symphonischen Sätze „klingen" hingegen ebensowenig, wie sie, ungeachtet aller technischen Meisterschaft der Arbeit, in ihrem Stimmungsgehalt ganz ausgeglichen sind. Hier ging Brahms die Gabe ab, wie sie Schubert, wie sie auch Mendelssohn besaß: das dem romantischen Empfinden nun einmal eigene Unruhige, Springende in der breiter angelegten symphonischen Darstellung durch vermittelnden Farbenauftrag abzutönen. Von verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen abgesehen, wie von der Einleitung und dem Schluß des Schicksalsliedes, vom ersten Allegro der D-dur-Symphonie mit dem sozusagen umgekehrten Eroica-Thema, hat das Brahms'sche Orchester immer etwas Dumpfes und Trockenes an sich. Auch auf der Höhe gut vorbereiteter Steigerungen ermangelt es der rechten Schall- und Leuchtkraft. Das krause Gewoge der Mittelstimmen nimmt nicht selten den führenden Elementen die Luft. In der Instrumentation ist Brahms, wenngleich unfreiwillig, ein allzugetreuer Schüler Schumann's gewesen. Man halte vergleichsweise Beethoven's „Coriolan"-, Schumann's „Manfred"- und die

„Tragische Ouverture" von Brahms nebeneinander: das stufenweise erfolgende Decrescendo im plastischen Werthe der Tongedanken ist ebenso einleuchtend, wie das eines zündenden dramatischen Gegenspieles der Motive, wie das einer bildkräftigen orchestralen Einkleidung. Von Shakespeare zu Kleist und Otto Ludwig. Die Manfred-Ouverture ist noch ein Meisterwerk im kalten Licht eines deutschen Novembertages, das Brahms'sche Werk nur mehr eine geistreiche Variation über Reminiscenzen aus älterer Litteratur, von einer Gediegenheit der Arbeit, daß sie fast den Wunsch nach einer einwandfreien Originalität der Themen in den Hintergrund drängt. Und leider ohne den farbigen Abglanz, der vom Leben auf die ächte Tragödie übergeht.

Es ist immer etwas Gewolltes in der Tragik von Brahms — nicht jenes Zusammenballen und Auslösen der Spannungen, das die innere Folgerichtigkeit eines Naturvorganges hat. Ebenso haftet dem Brahms'schen Humor etwas Erzwungenes an. Bei seinen „Scherzi" stehen stets dunkle Regenwolken am Himmel. Brahms konnte schwer von sich, von seinen Grillen und trüberen Lebenserfahrungen loskommen, konnte nicht, wie Beethoven, sich über das Klägliche der einzelnen Menschengeschicke hinaus zu einem die Gesammtheit befreienden Humor erheben. Und war's ihm einmal recht behaglich zu Muthe, so vermochte er, mit dem Ausdruck ringend, sich in seiner Freude ebensowenig aus dem Vollen mitzutheilen, wie ihm das in seinem Schmerze möglich war. So in seiner „Akademischen Festouverture". Hans von Bülow erreichte es nicht nur, der etwas locker gefügten Gelegenheitsarbeit im einheitlichen Flusse der Darstellung den täuschenden Anstrich eines wohlgegliederten Organismus zu geben; er steigerte, indem er seine eigene starke Individualität einsetzte, auch die ein

wenig trockene Vergnüglichkeit des Opus zur Höhe wirklichen, herzerfreuenden Humors. Er hatte soviel eindringliche Arbeit an die Wiedergabe des Werkes gewendet, daß er schließlich unbewußt der Composition etwas von dem Wohlgefühl gutschrieb, das in ihm durch die meisterliche Bezwingung einer schweren Aufgabe erweckt worden war. Wie ja auch hochintelligente Darsteller mitunter einer Rolle einen über ihren Gehalt hinausgehenden Werth zuzumessen pflegen, wenn es ihnen mit allem Eifer gelungen ist, ihr eine bühnenwirksame Gestalt zu geben. Jene Ouverture war nicht die einzige Brahms'sche Composition, welche Bülow die auf ihre Aufführung gewendete Mühe und Anstrengung erst recht theuer machten.

Brahms war Bülow tief verpflichtet. Auch durch Andere wurde ihm seit seinen Jugendjahren viel werkthätige Zuneigung entgegengebracht — vielleicht deshalb in um so höherem Grade, je weniger er selbst ihrer zu begehren schien. Auch in der Freundschaft reizt es, zu werben und Zurückhaltung zu überwinden, sich in gesteigerter Intimität den Rang abzulaufen. In der Haltung von Brahms lag dabei nicht etwa Berechnung, sondern eher das selbstherrliche Zuwarten eines berechtigten Künstlerstolzes. Auch war Brahms keineswegs ohne Wohlwollen für die ihm persönlich Ergebenen. Nur gewann er es niemals recht über sich, seiner Dankbarkeit gegen die, welche ihm treuliche Helfer gewesen waren, auch durch die That bündigen Ausdruck zu verleihen. Er wußte die ihm erwiesenen Dienste wohl zu schätzen; es wäre ihm, als einem steifnackigen Manne, auch gar nicht darauf angekommen, für Jemanden in die Schranken zu treten, der, wie Bülow, bei den Mächtigen dieser Erde in Ungnade gefallen war. In seiner Art lag es keineswegs zu heucheln, den Mantel nach dem Winde zu tragen. Aber Brahms hatte das mit vielen bedeutenden

Künstlern gemein, daß er vor Allem an sich und sein eigenes Wohlbehagen dachte. Weichherzigkeit im Leben mag der Ausbildung einer ebenso zähen als robusten Energie nicht förderlich sein, durch die allein Talent und Genie für die Menschheit vollauf ausgenutzt werden können. Vielleicht wuchs auch deshalb bei Liszt das Können nicht völlig zur Höhe seines Wollens auf, weil er das Muster eines aufopferungsfähigen Freundes war. Er lebte wohl zu viel für Andere. Seine stärkeren und glücklicheren Genossen zahlen das an die Gesammtheit ab, was sie dem Einzelnen schuldig bleiben.

Manche bürgerlichen Tugenden gingen Brahms ab. Dennoch war er ein verehrungswürdiger Charakter. Ein „deutsches Requiem" konnte nur ein Mann schreiben, dem man Adel der Seele zuzusprechen hat. Vielfach wird es noch als Hauptwerk des Künstlers betrachtet; in einer späteren Zeit dürfte die Ansicht zur herrschenden werden, daß die Lieder und kleineren Instrumentalgebilde von Brahms, die Streichquartette und Serenaden, das Vollkommenste und Werthvollste seines geistigen Vermächtnisses seien. Nie hat das inbrünstige Versenken in das Gottesgnadenthum Bach's für Brahms edlere Frucht gezeitigt, als da er sein Requiem schrieb: und doch stellt sich diese Partitur, sofern an sie der durch Bach's H-moll-Messe, Beethoven's Missa solemnis, das Mozart'sche Requiem zu gewinnende Maaßstab angelegt wird, nur als das Opfer dar, welches ein Epigone den Unsterblichen bringt. Wäre nicht der große Wurf das Entscheidende, sondern die Gesinnung, die den Schaffenden erfüllt, dann würde sich Brahms mit seinem Requiem einen Platz neben den führenden Geistern der Nation erobert haben. Ein hohes Lied von der Besiegung der Schrecken des Todes und der Vernichtung ist diese Tondichtung nicht geworden, doch eine ergreifende Bekundung

dafür, wie eine vornehm geartete Natur den herbsten Schmerz verklärt. Brahms hat es verschmäht, aus dem Leid, das ihn betroffen, Capital zu schlagen, die Masse damit zu rühren — wie er sich auch darum nicht sorgte, der Masse seine Glücksempfindungen mundgerecht zu machen. Er blieb ein wählerischer Geist, der nie um die Gunst der Menge buhlte — das Beste, was man im Zeitalter der Democratie einem Künstler nachrühmen kann. Er liebte sein Volk als glühender Patriot: doch er verstand unter dem Volke die Summe der führenden genialen Kräfte im deutschen Wesen. Er fühlte sich frei vor dem Throne und frei vor dem Areopag des wetterwendischen Haufens. Ehre dem Andenken dieses Aristocraten!

Der Meister des Rococo.

I.

Eigenart und Werth des Bildes lassen sich nur in der rechten räumlichen, Eigenart und Werth der Persönlichkeit nur in der rechten zeitlichen Entfernung erfassen. Für einen Freund mag ein Jahr, für eine Frau ein Lebensalter, für ein Genie ein Jahrhundert genügen.

Vielleicht ist die Entwickelung der Kunst in unseren Tagen soweit vorgeschritten, daß man die Distance für die Schätzung des Genies Mozart gewinnen kann.

Kurz vor dem Tode Raffael's, an der Schwelle des lutherischen Zeitalters, wurde Palestrina geboren, der vornehmste Beistand der katholischen Kirche in der Durchführung der Gegenreformation. Als die Renaissance ihr bedeutungsvollstes Wort gesprochen und mit Michelangelo, dem stärksten Subjectivisten der Welt, ihren Höhepunkt überschritten hatte, setzte die Periode der großen italienischen Musik ein: Marcello und die beiden Scarlatti führen sie bis an die Jugendtage Mozart's heran. Die deutsche Tonkunst beginnt mit dem protestantischen Choral ein unabhängiges, fruchtwirkendes Dasein und spricht sich in dem Vorläufer Johann Sebastian Bach's, Heinrich Schütz, zum

erstenmal in einer Individualität von bedeutendem historischem Zuschnitt aus. In der Entwickelung und Weiterbildung eines überreichen Formenschatzes nimmt sie den Weg von der fundamentalen, gehaltenen Größe Bach's zur sonnendurchleuchteten, herzbezwingenden Schönheit Mozart's, von dem Frohgenügen des Meisters der Jupiter-Symphonie zum subjectiven symphonischen Pathos Beethoven's. Sie bringt ferner jeweilig einen Abschnitt der Cultur- und Kunstgeschichte zum Abschluß. Später auf dem Plan erschienen als die Schwesterkünste, und nicht wie jene auf der Nachahmung der Natur und der Außendinge beruhend, sondern aus dem Innenleben der Seele ihre Nahrung ziehend, konnte sie lange nicht mit den Weltläuften gehen, sondern mußte ihnen folgen.

Bach mindert den Rückstand an überstrengem dogmatischem Wesen, welcher den Lehren der Reformation noch geblieben war, durch Ineinsweben des kirchlichen Anspruches und der Forderungen des Gemüthes. Händel und Gluck ergänzen und krönen die Periode des Barock, soweit es als eine Kunst, die sich mit Vorliebe am eigenen Glanz berauschte und mehr in die Breite wucherte, als nach Vertiefung strebte, überhaupt mit Würde auftrat und hohe Absichten mit Ernst durchführte. Das vom Geiste der englischen Hochkirche erfüllte, in der Pracht der sich fast gewaltthätig ausbreitenden Figurationen noch stylmächtige Oratorium Händel's, die graecisirend französische, die pomphafte Rhetorik des Corneille durch Schlichtheit der lyrischen Empfindung verinnerlichende Tragödie Gluck's waren maaßvollere Rückstrahlungen der Principien Bernini's und Borromini's. Das Rococo, auf den Gebieten der bildenden Künste nur im Ornamentalen schöpferisch, erhält einerseits in der aufblühenden italienischen komischen Oper der Pergolese, Piccini, Paesiello, andererseits in der erweiterten

Suite, der Sonate Emanuel Bach's, den früheren Quartetten und Symphonieen Haydn's, die Bedeutung der selbständigen Kunst. Mozart war es dann, welcher in zusammenfassendem Wirken mit dem sich an Gluck anlehnenden „Idomeneo" und mit der letztberühmten, an der Altersschwäche der Convention verscheidenden opera seria, dem „Titus", endgültig das Siegel unter das Barock drückte, mit seinen Orchestercompositionen und mit seinen auf der Grenzscheide Deutschlands und Italiens liegenden Opern, „Figaro's Hochzeit" und „Don Juan", die feinste Blüthe der vorrevolutionären, der Rococozeit erschloß, welcher endlich in der „Zauberflöte" durch Erweiterung des deutschen Singspiels den Grundstein zum deutschen musikalischen Drama legte. In dem figurirten Choral der „geharnischten Männer" beschließt Mozart, der Universalist, das Jahrhundert Bach's.

* * *

Das classischeste unter den classischen Opernwerken Mozart's ist „Figaro's Hochzeit". Eingebungen höherer Art sind in einzelnen Auftritten des „Don Juan" und der „Zauberflöte" niedergelegt: im zweiten Finale des ersteren, in den Priesterchören und -Scenen der letzteren. Doch an Reinheit des Styles bei gleichmäßig fließender, wonnig reicher Erfindung im Vocal- und Instrumentalsatz übertrifft der „Figaro" in seinen drei ersten Acten nicht nur seine Geschwister; er ist darin auch eine einzige Erscheinung in der gesammten Opernlitteratur. Er bekundet eine abgeklärte Vollreife in der Durchdringung von Inhalt und Form, wie sie kein Werk der deutschen Oper — am wenigsten die „Zauberflöte" — und auf dem Gebiete des deutschen Schauspiels nur Goethe's „Iphigenie" aufweist.

Mozart selbst veranlaßte da Ponte, die „folle journée" des Beaumarchais zu einem Libretto für ihn umzuarbeiten. Wurde er wirklich vornehmlich durch den Erfolg, welchen

Paesiello mit der Composition des „Barbier von Sevilla" gehabt hatte, dazu bestimmt, das typische Sittenstück der Periode Louis XVI. musikalisch zu illustriren? Das ist nicht wahrscheinlich; vielmehr darf man vermuthen, daß der Stoff des „mariage de Figaro" als solcher es ihm angethan hatte. Es traten ihm darin Charaktere und Zustandsschilderungen entgegen, die sich, vor dem Zusammenbruch der alten Gesellschaft, auf deutschem Boden nicht viel anders darstellten. Gegen ähnliche, durch und durch verrottete Verhältnisse führte fast zur gleichen Zeit Schiller in „Kabale und Liebe" einen noch wuchtigeren Stoß. Nur daß bei Beaumarchais, ungeachtet aller Schärfe seiner Satire, nicht nur eine Summe aus Fehlern und Lastern gezogen wurde, sondern auch die gewinnenden Eigenschaften hervortraten, welche dem hochgestellten Cavalier von den besseren Zeiten des ancien régime her noch geblieben waren. Almaviva, der ausgesprochenste Gegensatz zu dem nach Erweiterung und Vertiefung jeder geistigen Bethätigung strebenden Renaissance-Menschen, ist das Musterbild des äußerlichen, genußsüchtigen, virtuos mit allen Formen, mit allen erlaubten und unerlaubten Freiheiten spielenden Décadents der Barockepoche — doch eines Décadents, der in all' seiner moralischen Schwäche an Geist und Geschmack, an verführerischer Anmuth dem des zweiten Kaiserreiches und der dritten Republik noch unendlich überlegen war, dessen Ahnen unter dem Sonnenkönig den Lehrgang einer nach weitausholendem Maaßstab geregelten, beinahe bis zur Kunst gesteigerten Etikette durchlaufen hatten, und mit dem sich Voltairianer und Encyclopädisten, wie sehr sie ihn auch geißelten, doch recht gut verständigen konnten.

Sei es nun, daß ein geniales Wollen, sei es, daß ein genialer Instinkt den größten Menschenschilderer des achtzehnten Jahrhunderts zum Stoffe des „Figaro" führte:

es ist keineswegs eine blinde Laune des Geschicks, daß Mozart auch die Züge des spanisch-italienischen Halbbruders Almaviva's, des „Don Giovanni", in unzerstörbaren Linien verewigte. Auch Don Juan ist im Sinne der modernen Terminologie Milieu- und Sittenstück, Schilderung der Gesellschaft des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts, die nur hier, bei viel weniger fein veräftelter Intrigue, durch etliche romantische Abenteuer hindurchgerüttelt und in Bezug auf das Costüm noch etwas kräftiger spanisch aufgefärbt ist. Der Titelheld unterscheidet sich nur dadurch von Almaviva, daß er den stärker potenzirten Willen hat. Kaiser Joseph der Zweite, welcher die Aufführung des Beaumarchais'schen Lustspieles verboten hatte, ahnte allerdings schwerlich, daß der Charakter des auf allen Wegen und Stegen sein Herrenrecht heischenden Edelmannes von Mozart mit ganz anderer künstlerischer und demgemäß eindringlicherer Kraft ausgestattet worden war, als in der scharf umrissenen, aber der „envergure" entbehrenden Zeichnung des satirischen Franzosen. Gerade weil das aus dem Tag für den Tag geborene Nebenwerk des Witzes, die directen politischen Anspielungen, fortfielen, konnte das Wesentliche, die Schilderung eines der maaßgebendsten Typen aus einer mannigfache Generationswechsel überdauernden Epoche mit der Kraft einer lebensvoll treuen historischen Kunst gefaßt werden. Indem Mozart, ohne die Ironie ganz zu sparen, wie Shakespeare, Molière, Tizian und andere Hochmeister der Charakteristik, einen solchen Typus in maaßvoller Idealisirung vergeistigte, gab er ihm kein geringeres Wirklichkeitsgepräge; vielmehr bewirkte er dadurch, daß alle wesentlichen Züge erst recht als naturwahr heraustraten. Ebensowenig wie durch das oberflächliche Genießen des Farbenreizes eines ausgezeichneten Portraits kann freilich durch das bloße flüchtige

Nippen an der sinnlichen Schönheit der Ariennelodie ermessen werden, wie hier ein Mensch, ja eine Species bis in's verborgenste Seelenfältchen ergründet und treu dargestellt wurde. Das Stück des Beaumarchais wird heute noch im Pariser Odéon gut, im Théâtre français mustergiltig aufgeführt; Mozart's „Figaro" ist, wie der „Don Juan", in die italienische Sprache hineingeboren, auf das Temperament und die schauspielerische Begabung romanischer Darsteller, endlich auf eine unwiderbringlich verlorene Gesangskunst gestellt und kann deshalb selbst bei hingebendem Eifer und außergewöhnlichen Fähigkeiten aller an einem derartigen Versuche Betheiligten nie mehr ganz den Absichten seines Schöpfers gemäß dargestellt werden. Um wieviel lebendiger tritt aber der Gegenwart selbst aus den nur andeutenden Buchstaben und Notenköpfen der Partitur der ächte Geist des achtzehnten Jahrhunderts entgegen, als aus der packenden Darstellung einer in ihrem eigensten Elemente sich mit sprühender Laune bewegenden Schauspielkunst! Und geht heute die Oper über die Bretter, so denkt das Publicum noch weniger an die treibenden psychologischen Motive der musikalischen Meistercomödie als ehedem der sein freisinniges Gebahren sorgsam abstufende Kaiser Joseph. In der ersten Scene der „Fourchambault" läßt Augier, vielleicht der begabteste Nachfolger eines Beaumarchais, den Hausherrn, ohne Rücksicht auf die Einsprache seiner Gattin, sich dahin entscheiden, daß seine Kinder die Vorstellung des „Figaro" besuchen dürften: man führe ja nur die Oper auf. Dabei ist zu erwägen, daß die französischen Künstler zwar eher noch schlechter singen, aber durchgängig besser aussprechen, als die deutschen. Stendhal, der als einer der feinsten Kenner des achtzehnten Jahrhunderts wohl wissen mußte, weshalb er sich Mozart

zum Lieblingscomponisten erkor, würde die Bemerkung des Herrn Fourchambault mit ironischem Schmunzeln aufgenommen haben.

In den weiblichen Figuren des „Figaro", in dem Schwesternpaar aus „Cosi fan tutte", auch in „Zerlina" schlägt mehr der italienische Rococogeist vor, der Geist der Buffo-Oper, welcher Fiorituren und Passagen als aufgesetzte Schlaglichter der Charakteristik verwendet. Vielleicht hat Mozart, der, wie Goethe, den männlichen Egoismus gut und das weibliche Herz noch besser kannte, mit der musikalisch-dramatischen Ausrundung dieser Frauengestalten noch diejenige seiner Männertypen überboten, wohl wiederum, weil er hier in der idealen Abtönung noch einen Schritt weiter ging. Hat doch die Frau an sich mehr Talent dazu, sich idealisiren zu lassen. Mit weicherem Stift angelegt wie die Profile Figaro's, Leporello's, Pedrillo's heben sich diejenigen Susanna's, Barberina's, Zerlina's deshalb nicht weniger rein vom Untergrunde des ohne gequältes Tüfteln, aber eben darum unübertrefflich wiedergegebenen Milieu ab. Susanna, auch eine dunkeläugig-feurige „serva padrona", ist von Frivolität nicht ganz frei, ist gleichfalls ganz das Kind ihrer Zeit; aber die kennzeichnende Farbe ist so discret aufgetragen, daß die wohlthuende Harmonie des Bildes dadurch nicht geschädigt wird. In der Garten-Arie besinnt sie sich auf ihr besseres Selbst. Nur darf sich die Darstellerin hier nicht in die Gefühlskreise einer Agathe und Elsa verirren; der freundlich leuchtende Hesperus und die Rosenketten, mit welchen der Geliebte geschmückt werden soll, sind echte Attribute des Rococo. Noch falscher ist es, daß die Gräfin Almaviva auf deutschen Bühnen in der Regel als unnahbare, sogar prüde Schöne, als Bild ohne Gnade auftritt; wenn auch ihre Arien in langsamer

Bewegung gehen, darf sie die Coquetterie und das Fächerspiel der Rosina nicht verläugnen und muß auch durchscheinen lassen, daß der Wunsch, den treulosen Gemahl zu strafen, sich mit einem flüchtigen Wohlgefallen an Cherubin ganz wohl verträgt. So gar harmlos ist ihr Spiel mit dem Pagen in der Verkleidungsscene keineswegs. Sie gehört durchaus zu den „merry wifes" und hat auch an der Intrigue als solcher Geschmack; Mozart hat das unter Anderem auch darin deutlich hervorgehoben, wie er ihre Stimme mit der Susanna's im Briefduett alterniren läßt. Freilich muß dieses, dem deutschen Herkommen entgegen, nicht lyrisch empfindsam, sondern schalkhaft graziös gesungen werden. Cherubin, zugleich die Gräfin, Susanna und Barberina bestürmend, ist, Page und Schooßkind der guten alten frivolen Zeit, ein auf des Messers Schneide gestelltes Persönchen; auch nur einen Hauch weniger von veredelnder Anmuth, als ihm Mozart zuertheilte — und er wäre für einen einigermaaßen geläuterten Geschmack unerträglich. Recht deutlich machte das Frau Lucca, welche sich in seinem Costüm besonders wohl fühlte und durch die mannigfachsten Soubretten-Unarten die classischen Linien Mozart's verzerrte. Von Donna Anna ist zu sagen: jeder Zoll die heißblütige, leidenschaftliche Südländerin. Ebenso von Donna Elvira. Die stylistische Ausgestaltung der beiden Rollen zeigt in starker Bewegung bei schwerem, gebauschtem Faltenwurf noch etwas von den Barock-Einflüssen der opera seria und Gluck's. Vornehmlich macht sich das in den Arien und Recitativen Donna Anna's bemerkbar. In Donna Elvira's Gesängen steht hinwiederum manches mit leichter Hand aufgesetzte, sich in gefällig geschweiften Rundungen verschlingende Schnörkelwerk. Auch ihr Charakter neigt sich noch ausgesprochener der führenden und tonangebenden Gesellschaft vom acht-

zehnten Jahrhundertsende zu; sie wäre nicht so leicht zu bethören, wenn sie sich nicht selbst so gern bethören ließe.

Hingegen lassen die Frauengestalten der „Entführung" und ebenso Pamina und Papagena über ihre Herkunft aus dem behaglichen deutschen Bürgerhause der Zopfzeit keinen Zweifel — wie wenig ihnen auch von dem eckigen Gehaben der Anfangsjahre des deutschen Singspieles mehr anhaftet. Sie sind ganz in den Tagen heimisch, in denen der Seladon, das gemalte Band mit „kleinen Blumen, kleinen Blättern" in der Hand, abgezirkelten Schrittes, wie ihn der Tanzmeister zu Straßburg gelehrt hatte, der Dame seiner Wahl entgegentrat: geweckte Mädchen, ein winziges Schönpflästerchen im Kinngrübchen, bald lustig, bald sentimental, wenn sie im Zwischenact unter herzbrechenden Seufzern zwei Seiten des „Werther" gelesen haben, dazu etwas wienerisch mollet. Man mache nur ja keine Prinzessin aus einem solch' herzig lieben Mädel, wie Pamina: sie ist ein braves Kind, von nicht zu unterschätzendem österreichischen Temperament, das sich im Umsehen sterbensunglücklich fühlt, wenn über den kaum angesponnenen Herzensroman die ersten Schatten fallen, sich aber auch ebensoschnell wieder trösten läßt. Insgleichen nehme man Sarastro nicht etwa als eine Art von aegyptischem Gralskönig; wächst er auch in den Priesterscenen über sich selbst und über den Rahmen des Singspieles hinaus, so zeigt er sich im ersten Finale und im Terzett ganz als jovialen, am Donaustrande eingesessenen älteren Herrn. Der Grundton des ganzes Stückes ist altwienerisch. So auch das gemüthliche „Geplausch", welches die drei Damen der Königin mit Tamino beginnen, nachdem sie sein Leben gerettet haben; so auch die Couplets und die Prosa des Papageno, der nicht etwa als ein womöglich Rousseau'scher Naturmensch im Federkleide, sondern als

rechtschaffener, ehrlicher Localhanswurst angesehen sein will — wie Gottfried Prehauser diese Figur verkörperte. „Maschinencomödie" ist die „Zauberflöte" zweifelsohne, aber in dem bescheidenen Sinne, in welchem seinerzeit die Ausstattung im alten Stahremberg'schen Freihause auf der Wieden überhaupt gepflegt wurde. Halb als Raimund'sches Märchenstück, halb als Nestroy'sche, die Kasperliade streifende Charakterposse sollte die Oper inscenirt werden: das wäre in diesem Falle die unanfechtbare „historische Treue". Bei den Priesterchören öffnete sich dann für wenige Augenblicke der Himmel Mozart's über all' dem bunten Erdentreiben; ihrer weihevollen Erhabenheit würde man füglich durch einen musterhaft vorbereiteten gesanglichen Vortrag gerecht. Im Ganzen aber müßte das Heitere, Lebensfreudige, selbst Ausgelassene in Mozart und im Altwienerthum bei der Wiedergabe des Werkes sich viel nachdrücklicher geltend machen, als es im Allgemeinen zu geschehen pflegt. Auch dem Tamino lasse man keinen zu hohen Kothurn anmessen. Die Antithese von „Prinz" und „Mensch" mochte in der josephinischen Zeit zünden; heute ist sie nicht mehr recht eindrucksvoll. Ohnedies verlangt man von einem Märchenprinzen, daß er als natürlicher, schlichter Mensch auftrete. Wie mancher Andere ist auch Schopenhauer in den Irrthum verfallen, das wackere, liebedürstende junge Blut zu hoch einzuschätzen, wenn er meint: um den Grundgedanken der „Zauberflöte" in völliger Reinheit zu symbolisiren, hätte Tamino von dem Wunsch zurückgebracht werden müssen, Pamina zu besitzen, und die Weihe im Tempel der Weisheit allein verlangen und erhalten sollen. Gewiß sind die in das Werk eingeflochtenen maurerischen Anspielungen bedeutungsvoll. Aber nicht sowohl den Eingeweihten als vielmehr allen jungen, fühlenden Menschen-

herzen ist die „Zauberflöte“ zugeeignet. Nie zuvor, auch nicht in der „Entführung“ hatte Mozart der von besseren Empfindungen erfüllten Jugend seiner Zeit derart aus der Seele gesungen, wie in der Bildnißarie und den ihr im Gehalt verwandten Tonstücken. Das erklärt auch, weshalb „Figaro“ und „Don Juan“ hier etwas schneller, dort nach und nach den Beifall der Kunstfreunde fanden, die „Zauberflöte“ aber in kürzester Zeit sich im deutschen Bürgerhause eine Beliebtheit gewann, welche späterhin nur noch von der des „Freischütz“ übertroffen wurde. Wie Weber der Gefühlssprache der Romantik einen im besten Sinne volksthümlichen Ausdruck verlieh, so Mozart der des deutschen Rococo. Es ist ein aus dem Leben gegriffener Zug, daß die Honoratioren-Jugend in „Herrman und Dorothea“ „von Tamino viel und Paminen“ schwatzt. Goethe, unter dessen Theaterleitung die „Zauberflöte“ öfter gegeben wurde wie irgend eine andere Oper, erkannte auch als Laie, daß ihm in Mozart ein vielfach ebenbürtiger Zeitschilderer erstanden war.

II.

Die Kunst, der Epoche auch das abzulauschen, was in ihr von Gefühlslauten vernehmbar war, erscheint in Mozart's Liedern nicht weniger gewinnend. Wer kennt nicht die zarteste der Idyllen des Lachens und Weinens, „das Veilchen"? Steht das Meißener Schäferinnen-Figürchen dem Hörer nicht leibhaftig vor Augen, wenn die Clavierbegleitung malt, wie es ein wenig preciös mit zierlichen Schritten, das geblümte Kleid leicht aufraffend, über die Wiese dahergeht und singt? Um wie viel liebenswürdiger hat Mozart das Schmachten der armen Veilchenseele des guten Damöt oder Alexis dargestellt als Watteau oder Marivaux! Allerdings war ihm der Dichter ein trefflicher Verbündeter. In der „Abendempfindung" klingt die Naturschwärmerei Klopstock's und Mathisson's wieder: gedämpfte, wehmuthsvolle Grundstimmung; ein leises Erschauern, wenn mit dem Verglühen des Abendrothes der Wind über das Thal streicht und im scheidenden Lichte ein letzter Aufblick zu den weitab verschwimmenden blauen Bergen: dann eine gemächliche Rückkehr zur eng befriedeten wohnlichen Heimstätte. Noch nichts von jenem stärkeren Ertönen des Saitenspieles eines Anderen, der in die inneren Kämpfe einer neuen, hart streitenden Welt hineingerissen wird und

heißer und zehrender das Liebesleid in der Brust fühlt; noch nicht der Klageruf des einsamen Beethoven, dem die Natur zum einzigen Freunde wird.

Mitunter kommt Mozart dem Beethovenisch-Subjectiven in einer gesteigert eindringlichen Schärfe des Ausdrucks freilich nahe, aber nur in Instrumentalwerken: in der G-moll-Symphonie, in den Einleitungen und Durchführungstheilen einiger Streichquartette, in den Clavierphantasieen. Diese Stellen bedeuten gleicherweise Zukunftsbrücken wie der Dialog zwischen dem Priester und Tamino in der „Zauberflöte" — wie das mozartisirende E-dur-Praeludium im ersten Bande des wohltemperirten Clavieres ein solcher Propheten-Ausblick bei Bach ist, und wie bei Beethoven vereinzelte Lieder ohne Worte, Kreisleriana und Meistersinger-Motive vorklingen. Man behauptet oft, Mozart's stolzeste Ruhmestitel gründeten sich auf seine Opern: eine Meinung, welche der Vorstellung entspricht, jedweden Meisters Thätigkeit müsse nach einer bestimmten Richtung hin „gipfeln" — was ja häufig, aber nicht immer der Fall ist. Wie Beethoven als Symphoniker unüberwindlich sei, so gebühre Mozart als Operncomponisten der höchste Preis: wo bliebe sonst die Symmetrie? Das sind Halbwahrheiten. Eher ließe sich sagen: den beiden gewaltigsten Instrumental-Poeten, Bach und Beethoven gegenüber, ist Mozart der unvergleichliche Sänger. Nicht nur daß er, der Italien die deutsche Würde und Deutschland die italienische Anmuth vermittelte, vermöge einer ganz einzigen, von frühester Jugend an vortrefflich ausgebildeten Sonderbegabung so stimmgerecht schrieb wie nie ein Tondichter diesseits der Alpen: auch jedes Orchesterinstrument singt und klingt bei ihm wie eine verklärte Menschenstimme. Somit kann man bei Mozart mit noch größerem Rechte als bei jedem anderen Meister von einer Ton-Sprache reden.

Das Gedankenmaterial aber, welches seine Symphonieen trägt, war gleich bedeutsam wie das, welches er in seinen Opern verwendete; gleich wundervoll war ferner die Kunst, mit welcher dasselbe auf dem einen wie auf dem anderen Gebiete verarbeitet wurde. Und als Symphoniker wie als Dramatiker erfüllte Mozart eine abschließende Mission.

Als erfindender Neuerer war ihm Joseph Haydn überlegen. Die Anlage des symphonischen Gefüges übernahm Mozart von Haydn als etwas in der Hauptsache Gegebenes. Seinen Vorgänger, den er als Contrapunctist überflügelte, hat er im freien Verändern innerhalb des geschlossenen Satzes kaum erreicht. Die tiefsinnigen Einleitungen, die, im Vergleich zum unmittelbar Folgenden, fast allzu bedeutsam, die Symphonieen Haydn's zieren — kleine Praeludien zum „Chaos" in seiner „Schöpfung" — sie sind bei Mozart seltener. Auch der leichte, glitzernde dichterisch-programmatische Flor, der sich bei dem vielfach aus dem Brunnen der märchenausspinnenden Volksseele schöpfenden Haydn über die straffe Logik der thematischen Arbeit legt, taucht nach ihm erst wieder in der engeren Familie Beethoven auf. Dann freilich in stärkerem Maaße. Dafür hat Mozart, bei seinem ganz einzigen, mit den schwierigsten Problemen der Satzkunst spielenden mathematisch-musikalischen Können und der ihm eigenen Rundung, Deutlichkeit und Sanglichkeit des melodischen Contour, das aus Nähe und Weite Überkommene zu einem Styl höherer Ordnung verschmolzen. Nie würde Haydn ohne die Einwirkung Mozart's zu solcher Freiheit in der Beherrschung breit ausladender Formen, zu solch' ungemeiner Virtuosität in der Darstellung gemischter Stimmungen gelangt sein, wie sie sich in seinen späteren Quartetten offenbaren. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Jupiter-Symphonie als Krone der Instrumentalwerke Mozart's zu betrachten sei,

wenngleich in ihr, ähnlich wie im „Don Juan", Genieblitze von einer Alles niederschmetternden Wucht herniederfahren. Jedenfalls giebt sie über die Universalität des Symphonikers Mozart den besten Aufschluß. Vom pathetischen Eingang der alten italienischen Theater-Ouverture zum Wechselspiel Haydn'scher Munterkeit und Mozart'scher Sinnigkeit, von Hasse und Gluck zu der den Manen Bach's und Händel's gewidmeten Tripelfuge in der Coda des Finale überfliegt man, auf dem Zaubermantel eines musikalischen Faust schwebend, herüber und hinüber die Gefilde der älteren Instrumentalmusik. Sich mit Bach auf dessen eigenstem Gebiete zu messen, hat der Componist in diesem Tonstück schwerlich gewollt; genug, daß er sich hier als würdiger Schüler des Fugen-Jupiter bewährte.

Noch mozartischer im engeren Sinne als die große C-dur ist die Es-dur-Symphonie; in ihr spricht der Tondichter ganz aus sich und aus dem ihm zur zweiten Natur gewordenen Haydn heraus, aus seiner Zeit für seine Zeit. Wie man „Figaro's Hochzeit" die typische Oper Mozart's nennen könnte, so die Es-dur-Symphonie seine typische Symphonie. Ebenmaaß der Gedanken und Ebenmaaß der Formen bedingen sich wechselseitig. Das Spiel leicht geschürzter Einfälle, zierlich gekräuselter Arabesken wird unter einem schöpferischen Stift unvermuthet zum Spiel der Ideen. Der neuen Idee wird eine neue Seele eingehaucht. Halb im Scherz, halb im Ernst schürzen sich Knoten, ergeben sich Lösungen: mit dem Schlußaccord steht der neue Bau in zierlicher Pracht da. So wird das Rococo zur constructiven Kunst. Ganz unmittelbar redet das achtzehnte Jahrhundert in der Menuett zu uns — der Natur der am einfachsten gehaltenen Partie der Symphonie entsprechend. Wohl führt in ihr der frohgemuthe Sinn des Meisters das Wort,

wenn auch nicht mehr mit so unbefangener, treuherzig naiver Heiterkeit wie in der Menuett Haydn's: aber die Hauptsache ist, recht nach der Art Bach's und der alten Franzosen, die stylisirte Tanzbewegung. Noch einmal, zum letztenmal steht ein Geschlecht auf der Weltbühne, das zur Mittheilung dessen, was in ihm lebte, etwas Anderes zur Verfügung hatte als Zungenschlag und Federkiel, das sich noch in der Bewegung des schönen Rhythmus auszusprechen vermochte. Man tanzte zwar auch über alles Erdenkliche hinweg, aber man konnte wenigstens tanzen. Heute stampft das freigewordene Volk über alles hinweg. Nicht nur die Schönheit, selbst der schöne Schein ist verloren gegangen.

Nur nach einer Richtung hin schloß Mozart's künstlerisches Schaffen mit einem unaufgelösten Accorde: seine Kirchenmusik hat, bis auf einzelne Sätze des „Requiem" und die Chöre im „Davidde penitente", an seiner Unsterblichkeit keinen Theil. Ein zusammenfassender Abschluß war hier nicht möglich. Die Religion hatte sich veräußerlicht und mit ihr die religiöse Kunst. Skeptiker führten in Frankreich, Rationalisten in Deutschland das Wort. Der Abbé wußte im Voltaire besser Bescheid als im Brevier. Die Bemühungen für die Erhaltung der bedrohten weltlichen Macht verschuldeten es, daß die geistlichen Fürsten in der Seelsorge lässiger wurden; die getreueste Stütze der Theocratie in den österreichischen Landen, der reichbegüterte Hochadel, unterhielt wohl Quartette und Orchester, that aber wenig für die Pflege der Musik beim Gottesdienste. Nicht mehr aus innerem Herzensdrang wurden Messen geschrieben, sondern weil es Herkommen geworden war, daß jüngere Componisten ihr Probestück, ältere die Beweise einer ungeminderten Meisterschaft in kirchlichen, den Aufwand fürnehmster contrapunctischer

Gelehrsamkeit erfordernden Compositionen lieferten. Bach, der letzte Gothiker, hatte den Pietismus verklärt und in seinen Cantaten und Passionen eine neue Religion zugleich ausgestaltet und zum Abschluß gebracht. Seine kleinen Schüler, unfähig dem Fluge seines hohen Mysticismus zu folgen, gaben sich ohne viel innere Kämpfe einer bequemen Verweltlichung hin. Italien verehrte Palestrina nur mehr im Reliquienschrein; Pergolesi's Stabat Mater steht an der Schwelle des neuen, nachclassischen, charakterschwachen Melodismus: das Theater drängt sich in die Kirche. Haydn, in seinen Messen spielerisch, findet als Greis, nach Mozart's Tode, durch die Seitenpforte eines naiven Naturcultus noch einmal als Letzter den Weg in's Paradies zurück. Beethoven trägt bereits, wie Michel Angelo, in das jüngste Gericht seine Liebe und seinen Haß hinein, verspürt nicht übel Lust, sich selbst auf den Stuhl des Weltenrichters zu setzen. Mozart, zwischen beiden stehend, hat sich aus seinen frühen Tagen einen durch die Eindrücke seiner italienischen Jugendfahrten genährten, frommen persönlichen Glauben erhalten, kann aber als Mann, durch die öde Leere des Fühlens rings um ihn erkältet, in seinen religiösen Werken wenig mehr aussprechen als die wehmüthige Freude im Gedenken der Zeiten, „da er ein Kind war, nicht wußte, wo aus noch ein". Als er, fast schon auf dem Sterbelager, sein Requiem begann, goß die Majestät des Todes eine neue ungeahnte Weihe über ihn aus. Es ist symbolisch bedeutungsvoll, daß es ihm nicht beschieden war, die Partitur zu vollenden. Wer hat die Fragen beantwortet, die er offen ließ? Der brave Süßmayer konnte sie nicht einmal verstehen. Cherubini verstand sie. Doch er beantwortete nur einige als religiöser Poet, die anderen als Schulmeister. Berlioz ruft mit den Posaunen des jüngsten Gerichts nicht die Menschheit wach,

sondern nur die große Armee. Johannes Brahms schrieb sein „deutsches Requiem" für die wenigen Reichen im Geiste, die da denken können. Kein Musiker hat Mozart's Werk beendet, sondern ein Dichter, der Dichter: Goethe. Wie er, der „alles politische Getriebe weit hinter sich ließ", in Wilhelm Meister's Wanderjahren Deutschland ein socialpolitisches Testament schenkte, dessen Erfüllung erst späte Jahrhunderte bringen werden, so hat er, der „Heide", am Schlusse des „Faust", ein Schauender den Strebenden gesagt, daß auch der, welcher im Dienste der Menschheit über seinen Egoismus hinauswachse, nur erlöst werden könne, wenn die „Liebe von oben" an ihm theilnehme. Hier breitet der Poet seinen Königsmantel über alle Künste. Der schöpferische Geist waltet in der Region der geheimnißvoll hehrsten dichterischen Wunder und es herrscht jener erhabene Mysticismus, in welchem die Schauer des höchsten Gedankenfluges und die traumgeborene und Träume gebärende Musik ineinander überfließen. Zu der Höhe des Bogens, der sich von Raffael's Sistina und Tizian's Assunta zu Goethe's Mater gloriosa spannt, ragt selbst ein Mozart nicht auf.

Unendlich viel will es schon besagen, Goethe wenigstens in Manchem gleichzukommen. Das gelang Mozart als Lyriker, das gelang ihm, als er die Es-dur-Symphonie schrieb, in welcher er, der einzige Deutsche neben dem großen Weimaraner, in den antiken Schönheitsmaaßen schuf, die Lessing nur als congenialer Critiker und Schiller vornehmlich als hinreißendster Rhetor zu feiern berufen war — und die in der Esse des neuen Prometheus Beethoven vielleicht ein wenig vorzeitig bei Seite gelegt wurden. Zum Dritten darf Mozart als Bildner individuell ausgemeißelter lebenstrotzender Gestalten einen Platz neben Shakespeare und Goethe behaupten.

Als ideal-realistischer Dramatiker hat er nicht seines Gleichen. Beethoven ist auch im „Fidelio" ganz und gar Symphoniker. Weber, als Romantiker zu sehr dem Leben abgewandt, hat nur in etlichen Figuren des zweiten Planes ein vollbefriedigendes Verhältniß zwischen Wahrheit und Schönheit gefunden. Gluck, ernst und edel im Wollen, war mächtig im Carton, linkisch in vermittelnder Farbengebung. Wagner, weitaus mehr Stylist als Realist, hat ein neues Ideal aufgerichtet, indem er den in der „Braut von Messina" nur halb gelungenen Versuch, die Hoheit und den großen Linienzug der griechischen Tragödie mit deutschen Kunstempfindungen zu vereinigen, mit Hülfe des Beethoven'schen Orchesters in seinen bedeutendsten Schöpfungen zu glücklichem Ausgang führte. Die Unmündigen und die Kleinlichen mögen darüber streiten, wer an der Tafel der Himmlischen zur Rechten oder zur Linken des Weltgeistes sitze; wer noch an Götter glaubt und mit der Darbringung seines Opfers nicht vor der Menge prunken will, gedenkt am Seelentage jedes Meisters der Gemeinsamkeit ihres Wirkens in Ehrfurcht.

Hans von Bülow.

Ein Characterbild.

I.

Als die deutsche Musik auf einem ihrer gewaltigsten Höhepunkte angelangt war, gebar sie in Hans von Bülow ihren kraftvollsten Historiker. Lebendige Musikgeschichte war sein Wirken, wie es sich in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entfaltete. Bülow zog die Summe unserer musikalischen Vergangenheit. Er hat den alten herrlichen Bach-Glauben, den „sie sollen lassen stah'n", wieder in uns gekräftigt, er hat uns auf der Triumphstraße von der Matthäus-Passion zur „Eroica" und zum „Ring des Nibelungen" in erkenntnißreichem Schauen geleitet: er war der berufenste Vollzieher von Beethoven's letztem Willen. Mit dem Seherblick des Auserwählten in Welt und Leben eindringend, mit der stählernen Energie der ausgeprägten Mannesnatur sich von Ziel zu Ziel aufwärts kämpfend, hat er in Lehre und Beispiel unermüdlich die Entwickelungsgesetze der Kunst erläutert. Er ließ die Wechselbeziehungen, die zwischen den schöpferischen Geistern bestehen, in greifbarer Deutlichkeit heraustreten und zeigte die Fäden auf, welche Altes und Neues, welche das Werk von Dauer und den Versuch der Übergangszeiten untrennbar mit einander verknüpfen. Durch Bülow ist auf musi-

kalischem Gebiete erst das ausgebildet worden, was den, der nicht nur genießen, sondern auch erkennen will, dazu führt, eine Kunst in ihrer Wesenheit zu erfassen: der historische Sinn.

Wie die Meister, deren Tondichtungen er, ein ihnen nicht Unebenbürtiger, nachschuf, war auch Bülow nur im Zusammenhange mit engeren künstlerischen Vorfahren zu würdigen. Die letzte überragende Persönlichkeit jenes außerordentlichen Virtuosengeschlechtes, das, ideell in Mozart wurzelnd und practisch durch Hummel begründet, sich in zahlreichen Linien über Deutschland und Frankreich verzweigte, war er der erste unter den ausführenden Musikern, der den „Erdenrest, zu tragen peinlich" — eben das Virtuosenhafte — völlig von sich abstreifte und ganz der hohen Kunst sich hingab. Hatten Clementi und Cramer die Grundlagen der modernen Claviertechnik festgestellt, war das Mechanische der pianistischen Leistungsfähigkeit durch Thalberg und die Pariser Schule annähernd bis zur Vollkommenheit gesteigert worden, so brachte Liszt das Element des großen pathetischen Styles in der Darstellung hinzu. Dies wirkte bei ihm mit einer lebendigen, zumeist hinreißenden, aber auch wohl einmal selbstherrlichen Auffassung zusammen. Er gab damit noch nicht immer das Höchste des Erreichbaren, aber das Dämonische schlug bei ihm so übermächtig vor, daß er zündendere Wirkungen hervorrief wie irgend Einer der Clavier-Gewaltigen vor ihm und nach ihm. Neben ihn trat dann, in bescheidener bemessenen Verhältnissen, der sarmatische Liszt: Anton Rubinstein. Liszt war freigebig mit Geist, mit seinem eigenen, der nicht so leicht auszuschöpfen war, mit dem der Meister, deren Werke er vorführte; hinter dem letzteren mit seinem Selbst ganz zurückzutreten, ihn allein uneingeschränkt walten zu lassen, das entsprach nicht ganz seinem

Temperament. Vollkommen wurde dieser idealen Forderung erst Bülow gerecht. Er machte sich das technische Vermögen wie die Vortragskünste seiner Vorgänger zu eigen; dann jedoch emancipirte er sich von ihnen wie vom falschen Virtuosen-Ehrgeiz seiner Jugendjahre und redete fürderhin allein die Sprache des Componisten, in dessen Dienst er sich stellte. So wurde ihm das Clavier lediglich Mittel zum Zweck; so trat er vom Flügel zum Directionspulte und hat den Commandostab, welchen Liszt nur für Zeit und Weile ergriff, nie wieder aus der Hand gelegt. Der letzte Virtuose großen Styles wurde zum ersten der Capellmeister.

Sollte es nur ein Spiel des Zufalls sein, daß mit ihm gerade dann das reproducirende Genie eine bisher noch unerreichte Stufe der Entwickelung erklomm, als bedeutsame Epochen des producirenden sich ihrem Ende entgegenneigten?

Als um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine sich in den Problemen der Epigonen verlierende Dichtung durch die Politik in den Hintergrund gedrängt wurde, kamen die Critiker und schrieben Litteraturgeschichte. Als die absolute Musik das Höchste ausgesprochen, das sie mit den bisher erarbeiteten bedeutenden Kunstformen zu leisten fähig war, als Richard Wagner die große musikdramatische Bewegung zu einem vorläufigen Abschluß geführt hatte, da schritt Bülow zum Werke, sammelte die Kleinodien der Tonkunst, welche, mit dem Staub des Alltagstreibens bedeckt, hierhin und dorthin verstreut waren und stellte den unermeßlichen Besitz wie in einer wohlgeordneten Schatzkammer auf. Daß die Gegenwart dieses Reichthumes froh werden kann, das ist vor Allem einem Bülow zu danken. Die Vollstreckerin Geschichte, deren treuer Diener er war, hat, unberührt vom nimmer rastenden Streit des Tages,

seinen Namen ernst und schweigend unter denen der Edlen seines Vaterlandes verzeichnet.

* * *

Mehrere Jahrzehnte, ehe Hans von Bülow das Licht der Welt erblickte, hatte sich bereits ein anderer Sproß des vielverzweigten Geschlechtes einen guten Namen als Musiker erworben: es war dies kein Geringerer als Friedrich Wilhelm von Bülow, der ruhmgekrönte Sieger von Großbeeren und Dennewitz. Mit bemerkenswerthen Anlagen ausgerüstet, selbst nicht ohne Talent für Composition, genoß er den Unterricht Zelter's und versuchte sich mit Erfolg auf dem Gebiete der geistlichen Musik; Freund und Adjutant des liebenswürdig genialen Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, war er mit diesem durch die Gemeinsamkeit der künstlerischen Interessen innig verbunden. In der engeren Familie Hans von Bülow's scheinen dagegen litterarische Interessen vorherrschend gewesen zu sein. Sein Vater, der Kammerherr Eduard von Bülow, war ein Mann von wählerischem, poetischem Geschmack, der um seiner Belesenheit wie um seines frischen novellistischen Talentes halber sich über den Kreis seiner zahlreichen Freunde hinaus allgemeiner Werthschätzung erfreute; er trug insbesondere den Romantikern die wärmsten Sympathieen entgegen und unterhielt mit Ludwig Tieck Jahre lang einen regen Verkehr. Der Tonkunst stand er ferner. Im Jahre 1828 siedelte er sich in Dresden an: dort wurde, am achten Januar 1830, Hans Guido von Bülow geboren. Niemand hätte ihm, als er noch in den Kinderschuhen stack, prophezeien können, daß er zu einem der bedeutendsten Musiker des Jahrhunderts heranreifen würde; überhaupt schienen nicht unbegründete Zweifel darüber zu bestehen, ob aus dem stillen und schmächtigen Jungen jemals etwas Rechtes werden möchte. Ganz unvermuthet brach in seinem zehnten

Jahre, unmittelbar nach einem heftigen Anfall von Gehirnentzündung, das musikalische Talent durch; eifrig ging der Knabe jetzt an die pianistischen Studien. Aber vom ersten Schritt an, den er in das Gebiet der Kunst hinein that, erwuchsen ihm Hemmnisse über Hemmnisse. In einen schwächlichen, fast gebrechlichen Körper war eine Feuerseele gebannt worden. Eine Krankheit löste die andere ab. Ohne sonderlichen Erfolg wurden mannigfache Abhärtungsversuche unternommen. Mit heißem, fiebrigem Kopf eilt der sich im Wissensdrang Verzehrende zu seinen Büchern, zu seinem vielgeliebten Flügel zurück; er spiegelt sich vor, nicht leidend zu sein und setzt zum anderen Male sein Stück durch, bis ihm die Natur von neuem unerbittlich Einhalt gebietet. Und wiederum meistert der Knabe seine Natur und sein Geschick. Ein bedeutsamer Prolog zum hohen Lied von der Energie, dessen Durchführung die Lebensaufgabe Bülow's war.

Nachdem er sich bei einer tüchtigen Elementarlehrerin die Grundlagen der Mechanik angeeignet hatte, genoß er die Unterweisung des vortrefflichen Friedrich Wieck, des Vaters und Berathers von Clara Schumann. Der sittliche Ernst, das Gediegene, Herbe, aber durch und durch Lautere dieses Meisters mußte nicht allein der musikalischen Vorbildung, sondern auch der Charakterentwickelung des Schülers förderlich sein. Wieck, in seinen aesthetischen Anschauungen ein eigensinniger Liebhaber des Rococo in der Tonkunst, war hinwiederum seiner und der heutigen Zeit insofern vorangeeilt, als er den „Clavierlehrer" dazu berufen hielt, durch eine nach streng pädagogischen Grundsätzen zu regelnde musikalische Schulung auch an der Erziehung des Menschen mitzuarbeiten. Man darf wohl annehmen, daß das Ehrenfeste, Zielsichere, bis zur Hartnäckigkeit Überzeugungstreue, welches den Mann Bülow auszeichnete,

nicht zum geringsten Theil aus Keimen herauswuchs, die der wackere Dresdener Meister in das empfängliche Kindergemüth streute. Als die alte Schule dem Knaben ihr Bestes gegeben hatte, streifte ihn alsbald der Athem einer neuen Zeit. Henry Litolff, einer jener wunderlichen Sturmvögel der großen musikalischen Revolution, die sich pomphaft ankündigten und sich hernach im Gewühl der Straße verloren, kam nach Dresden und führte in das Haus, welches der Vater Hans von Bülow's zu einer der letzten Heimstätten der litterarischen Romantik geweiht hatte, auch die musikalische ein. Diese herrschte zur gleichen Zeit fast unumschränkt auf der Dresdener Opernbühne und mochte die zu eigenem Leben erwachende Phantasie des feurigen Jünglings mit zauberischen Klängen und verlockenden Bildern erfüllen. Richard Wagner hatte als Dirigent wie als schöpferisches Genie das künstlerische Erbe Weber's angetreten. Ihm, dem Tondichter des „Tannhäuser", standen zwei hohe, edle Gestalten zur Seite: Wilhelmine Schröder-Devrient, noch einmal, ehe ihr Gestirn erbleichte, mit dionysisch trunkenem Auge auf die Ruhmesbahn unvergeßlicher Jahre zurückschauend, und Johanna Jachmann-Wagner, damals eine Novize, der die Auguren voraussagten, daß sie bald am Altare stehend als eine Hohepriesterin im Tempel der Kunst herrschen würde. Eine flüchtige Begegnung mit dem an Jahren noch jungen, an Erfahrungen und Schmerzen schon überreichen Meister — und Bülow mußte Elb-Florenz den Rücken kehren. Aus dem kunst- und lebensfreudigen Dresden ging es nach dem stillen, tonarmen, behaglich in ein Netz altväterischer Gedanken eingesponnenen Stuttgart, woselbst der Lindpaintnersche Zopf noch in breitgedehnten Schwingungen den Tact angab. Allzuviel konnte der junge Kunstbeflissene aus dem Musikleben dieser Stadt nicht einheimsen; seine Studien

nahmen keinen entsprechenden Fortgang. Doch zeigte er sich schon soweit vorgeschritten, um zum ersten Male vor einem Publicum, und zwar mit Mendelssohn's D-moll-Concert, nicht ohne Erfolg aufzutreten. Immerhin blieb der Stuttgarter Aufenthalt nicht bedeutungslos für ihn; er lernte ebendort in Joachim Raff einen selbstlos vornehmen Künstler kennen, der ihm stets in warmherziger Freundschaft ergeben blieb und ihm mit seinem bedeutenden, fest gegründeten theoretischen Wissen noch bis in seine späten Lebensjahre hinein anregend und hülfreich zur Seite stand.

Inzwischen hatte Bülow auch seine Gymnasialstudien zu Ende geführt: nunmehr mußte sich die Entscheidung in der Berufsfrage zuspitzen. Traurig lagen die Verhältnisse im elterlichen Hause. Bülow's Vater hatte in der Gefühls- und Gedankensphäre der Romantiker auch viel von deren im nervösen Ausspähen nach neuen Möglichkeiten des Glückes sich stets steigernden Unruhe, von der Haltlosigkeit ihrer Lebensführung angenommen. So fand er auf die Dauer keine rechte Befriedigung im Zusammenleben mit einer ihm geistig nicht unebenbürtigen, bei pietistischen Neigungen verstandesscharfen, ihm an Aufopferungsfähigkeit unendlich überlegenen Frau. Hochherzig trat diese zurück. Eduard von Bülow ging nun mit einer entfernten Verwandten eine neue Ehe ein, glaubte aber der ersten Gattin das entscheidende Wort bezüglich der abschließenden Erziehung und der Berufswahl der Kinder überlassen zu müssen — vielleicht im Vorgefühl dessen, daß sein Sohn auch gegen den ausgesprochenen Wunsch und Willen der Eltern schließlich seinen eigenen Weg gehen würde, und innerlich froh darüber, sich in der Hauptsache der Verantwortung überhoben zu sehen. Im kummerbelasteten, zerrütteten Heimathshause, zwiespältige Empfindungen im allzufrüh beschwerten

Herzen sah der freiheitsdurstige, nach Bethätigung ungemeiner Kräfte verlangende Hans von Bülow mit seiner einzigen Schwester einer ungewissen, drohenden Zukunft entgegen. Die Freunde, mit denen er hätte schwärmen und träumen können, durfte er nicht aufsuchen; den Künstlern, denen seine Gedanken zuflogen und bei denen er die geistige Macht ahnte, zu binden und zu lösen, durfte er nicht nahen. Selbst eine musikalisch feinfühlige Natur, nicht ohne Verständniß für die Noth eines geistig unfruchtbaren Alltagsmühens, setzte sich die Mutter auf's Äußerste dagegen zur Wehr, daß ihr Sohn in der Kunst sein Heil suchte; sie schreckte davor zurück, noch einmal einen ihr Nahestehenden den Wechselfällen eines wenn auch mit noch so hohem Streben verketteten „Vagantenlebens" ausgesetzt zu wissen. Hans von Bülow mußte sich einstweilen Wünschen fügen, die darauf hinausgingen, daß er sich den Rechtswissenschaften widmen sollte, um dann in eine Beamten- oder Diplomatenlaufbahn einzutreten. Am Vorabend der Wirren und Wirbel des Jahres 1848 bezog er die Universität Leipzig. Schon früher hatte er von Dresden aus die alte Handels- und Musikstadt aufgesucht und war dort im Hause des Professor Frege, in welches verwandtschaftliche Beziehungen ihm den Zugang eröffneten, noch mit Felix Mendelssohn in Berührung gekommen. Mit gutem Willen als Schützling des Hauses aufgenommen, führte er jetzt bei seinen hochgebildeten, aber von vormärzlich pleißenstädtischem Kleinlichkeitsgeist beherrschten Verwandten ein freudloses Studentendasein. Ging jedoch sein Gemüth dort leer aus, so bot sich wenigstens seinem musikalischen Lerntriebe vielfache Anregung. Bei Frau Livia Frege, die vor ihrer Verheirathung als Sängerin einen Weltruf im Kleinen erlangt hatte, sprach alles vor, was das künstlerische

Leipzig, das in jenen Jahren seine Blüthentage erlebte, an Berühmtheiten und angesehenen Namen in seinen Mauern barg. Es fehlte unter solchen Verhältnissen nicht an Veranlassungen für Bülow, sich auch theoretischen Musikübungen mit gesteigertem Eifer zuzuwenden; er wurde Schüler Moritz Hauptmann's, des ebenso geistreichen als verbissenen Vorkämpfers der Mendelssohn'schen Schule und machte sich unter seiner Leitung die Wissenschaft des Contrapunctes vollends zu eigen.

Kaum war dieser Unterricht abgeschlossen, als Bülow mit dem litterarischen Bannerträger der neuen Aera in Berührung kam; ein Empfehlungsschreiben Robert Schumann's vermittelte ihm die Bekanntschaft mit Franz Brendel, der, nachdem Schumann von der Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik" zurückgetreten war, die Leitung dieses tapfer, aber mit einem Überschuß von selbstbewußter Gesinnungstüchtigkeit kämpfenden Fortschrittsblattes übernommen hatte und als erster der modernen Musikkritiker die große Fehde der Jungen gegen die Philister von dem legendenhaften Turnierplan der Phantasieritter Florestan und Eusebius auf den realen, sehr heißen Kampfboden Neu-Weimars hinüberspielte.

Schumann, der zwischen dem Nach-Classicismus der Mendelssohn und Hauptmann und der Versuchskunst der Programmatiker halb freiwillig halb unbewußt die historische Vermittelung übernahm, führte auch einen Bülow in den Bannkreis Franz Liszt's hinein. Höher und höher stiegen die Wogen der Zeitbewegungen. Dem Einsamen, Unverstandenen hämmerte es wild in den Pulsen. Ein Blick, auf schmal bemessenem Ferienausfluge in das gelobte Land von Neu-Weimar, in das Rüstlager frei schaltender Musiker geworfen, weckte unbezähmbare Sehnsucht im Herzen. Schüchtern, ehrfürchtig trat Bülow an

den Groß- und Hochmeister des Clavierspieles mit der Frage heran, ob man sich von seiner pianistischen Begabung etwas Rechtes versprechen dürfte. Liszt hatte für den jungen Genossen mehr als ein freundliches Wort, nicht nur weil es ihm, wie immer, in seiner grenzenlosen Güte schwer wurde, Nein zu sagen, sondern diesmal, weil er die Überzeugung hegte, daß der, welcher vor ihm stand, eine künstlerische Zukunft haben würde. Noch aber vermochte der Strebende es nicht, sich dem Banne der strengen Göttin Themis ganz zu entziehen. Er ging nach Berlin, mit der ausgesprochenen Absicht, dort seine „Berufsarbeiten" in emsiger Thätigkeit abzuschließen. Doch bald legte er die Pandekten bei Seite, um sich kopfüber in das politische Parteileben jener gährenden Zeiten zu stürzen. Er, der einen der stolzesten Namen des Königreichs trug, warf sich blindlings der äußersten Linken in die Arme und schrieb in der „Abendpost" Artikel, in denen der Umsturz der bestehenden Staats- und Gesellschaftseinrichtungen mit unverblümten Worten gepredigt wurde. Nach und nach verlor er den Geschmack an diesem socialistischen Theaterfeuerwerk. Doch die einmal in ihm erwachte Kampfeslust war zu mächtig geworden, um sich wieder einschläfern zu lassen; mit der Klinge, welche er zuvor, oft über das Ziel hinausschlagend, gegen Mucker und denkträge Spießbürger geschwungen hatte, ging er jetzt den Kunstfeudalen kräftig zu Leibe. Auf dem Umwege über die politische Critik gelangte Bülow zum musikalischen Schriftstellerthum.

Wie viel nur immer solche litterarischen Arbeiten zu seiner geistigen Förderung beitrugen: der Hauptgewinn, den er aus ihnen zog, war, daß ihm sein Lebensziel in noch schärferen Umrissen als bisher vor Augen trat. Ein künstlerisches Ereigniß, das er miterlebte, brachte den

Entschluß zur Reife, sich von der Juristerei endgültig zu scheiden. Gralsklänge lockten und riefen. Im Jahre 1850 fand in Weimar unter der Leitung Liszt's die erste Aufführung des „Lohengrin" statt. Bülow wohnte derselben bei; der Eindruck, welchen er von dem Werke erhielt, war ein so gewaltiger, daß er jetzt der Musik ewige Treue gelobte. Vom Schmerz über den verlorenen Frieden des Hauses zermartert, gescheucht von den Schemen des Corpus juris, die, gespenstergleich aufschwellend, ihm den Athem versetzten, aufgestachelt von den Fanfaren einer wild anstürmenden, neue Menschen- und Künstlerrechte heischenden Zeit, zerriß der junge Strudelkopf seine Ketten und floh in's Weite. Er fand den neuen Lebensweg mit Hindernissen übersäet. Doch in der Überwindung derselben festigte sich sein Charakter, verdoppelte sich seine Energie. Wohl oder übel mußte er jetzt für seine Zukunft sorgen. Was thun? Ohne langes Zögern eilte er zu dem verbannten Haupt des Bundes, zu Richard Wagner. Durch Wagner's Partituren hatte sich ihm der Geist der neuen Zeit geoffenbart, der Geist, der ihn hinfort beherrschte, der in ihm den Ehrgeiz wachrief, der Bannerträger der in ihrem Vorstürmen so siegreichen Zukünftler zu werden. Noch ehe es ihm beschieden war, mit Wagner einen Händedruck zu tauschen, hing er schon mit leidenschaftlicher Liebe an ihm. „Wenn nur nicht Wagner erschossen ist", hatte er in den unruhigen Tagen des Jahres 1849 aus Leipzig an seine Mutter geschrieben. „Ich kann nicht ohne die heftigsten Thränen daran denken; er steht, glaube ich, in dem vierten Bataillon der Communalgarde und er versäumt seine Pflicht nicht, auch wenn diese zum Tode ruft!" Wagner war ihm die größte künstlerische Erscheinung des Jahrhunderts: er kannte damals Goethe und Beethoven nur halb. Für den ersteren erschlossen ihm

seine eigenen Schicksale, für den letzteren Wagner das volle Verständniß. Wie Schuppen fiel es ihm von den Augen, als er, kurze Zeit nach seiner Flucht aus dem elterlichen Hause in Zürich zum ersten Male der Aufführung einer Beethoven'schen Symphonie unter Wagner beiwohnte — es war die „Eroica", die auch späterhin stets die Lieblingssymphonie Bülow's blieb. „Ein Wunder hat er gewirkt", so rief er in heller Begeisterung aus, noch ganz verblüfft davon, wie es möglich wäre, mit Orchestermusikern dritten und vierten Ranges eine so feurige, mustergiltige Wiedergabe herauszubringen. Später hat er nicht selten ähnlich Staunenswerthes geleistet. Auch seine Verehrung für den Menschen Wagner, der ihm fernerhin so manche Räthsel zu lösen geben sollte, konnte sich in einer Zeit nur steigern, in der Wagner den Unberathenen und Hilflosen mit warmherziger Theilnahme in ein neues Leben einführte. Der Meister, der in den Tagen des Leidens und des Exils einen schärferen Blick für Menschen und ihre Begabung besaß, als späterhin in den Tagen seines Glückes, erkannte sofort, welch' Geistes Kind er in Bülow vor sich hatte. Wie er den grandiosen Egoismus des Genies selten denen gegenüber bethätigte, die ihrerseits einer Hülfe bedurften, so nahm er sich jetzt nach bestem Vermögen Bülow's an. Seine nächste Sorge war, im Verein mit Liszt eine Aussöhnung zwischen Bülow und dessen Familie zu Stande zu bringen. Vielleicht hat Wagner niemals vorher oder nachher einen von solch' inniger, warmherziger Empfindung beseelten Ton angeschlagen, nie sich in schlichter Schreibweise derart überzeugend ausgesprochen als in dem Briefe, den er an die Mutter Bülow's richtete, um sie für die Pläne ihres Sohnes günstiger zu stimmen. Damit nicht genug, verschaffte er Bülow die Stelle eines Musikdirectors am Züricher Theater; er opferte ihm das Kostbarste, was ein

Wagner an Jemand wenden konnte, seine Zeit und wurde nicht müde, den heißblütigen, aber noch ein wenig naturalistischen Dirigenten in den Kunstgriffen der Capellmeister-Technik zu unterrichten. Doch wie hart ließ sich, ungeachtet einer solch' unschätzbaren Einwirkung und Förderung, das Leben für Bülow wieder an, als Raum für den ungehemmten Flügelschlag der Seele gewonnen war; zeigte sich doch schon der getreue Gefährte der Freiheit: der Hunger. Kummer und Entbehrung wichen nicht von der Seite des jungen Orchesterleiters, als er in Zürich und St. Gallen, in gedrückter Stimmung vor dürftig ausgestattetem Ensemble, ermattet durch aufreibenden Streit mit anmaaßenden Comödianten den Tactstock schwang. Hier und da stellte sich ja auch das Glücksgefühl eines Erfolges ein, der bewies, daß der Schüler dem Meister Ehre machte. Aber Bülow, der von Jugend auf strenge Selbstprüfung geübt hatte, fand, daß sein Talent für öffentliches Wirken noch nicht genügend geschult wäre; es drängte ihn dazu, die Einzelkräfte noch gründlicher und vielseitiger auszubilden. Wiederum lenkte er seine Schritte nach Weimar.

Hier konnte man den musikalischen Herzschlag der Zeit verspüren; hier führte Liszt die Herrschaft mit der unversieglichen Frische des trotz aller Triumphe des Virtuosen noch Unblasirten und mit der diplomatischen Grazie, die auch dem späteren Abbé noch so wohl anstand. Von Vielen ließ er sich huldigen; die aufrichtigsten Huldigungen, welche er darbrachte, galten der Kunst. Er empfing viel, aber er gab noch mehr; der Vorrath seiner guten und geistreichen Gedanken schien unerschöpflich zu sein und sein Eifer, den Fähigen zu fördern, wurde nur von seiner hinreißenden Liebenswürdigkeit übertroffen. Wen lehrte er nicht, das eigene Können besser zu nützen, wem konnte er nicht etwas mit auf den Weg geben, wen

bezauberte er nicht! Weilte nicht Berlioz, der ewig Mißtrauische, weltschmerzlich Grübelnde, vor unbefriedigtem Ehrgeiz sich Verzehrende, Woche über Woche mit leidlich ruhigem Behagen in Weimar? Saßen nicht die scheu zurückhaltenden Freunde Schumann's, ja Clara Schumann selbst, an der vielsprachigen Tafelrunde Liszt's friedlich mit neudeutschen Himmelsstürmern beisammen? Gediehen nicht schaffende und nachschaffende Talente in kaum absehbarer Fülle auf diesem vulkanisch fruchtbaren Boden? Aus solchem bewegtem, jeweilig fieberhaft vorwärts treibendem Leben erwuchsen für Bülow die nachhaltigsten Anregungen; im Verkehr mit begabten, theilweise bedeutenden Berufsgenossen aus aller Herren Ländern erweiterte sich sein Gesichtsfeld, klärte sich sein Urtheil. Liszt sprach ihn als Pianisten mündig; er bestimmte ihn auch, mit seiner Feder für die Programm-Musik einzutreten.

Schwelgten Bülow's Geist und Herz im Überfluß, so blieben ihm Hunger und Sorge auch in Weimar treu. Kam es doch seinerzeit, bei der geringfügigen Unterstützung, die ihm die in beschränkten Verhältnissen lebende Mutter überhaupt gewähren konnte, im guten Ilm-Athen so weit, daß er eine Zeit lang am Nothwendigsten Mangel litt, die wenigen ihm zugehörigen Werthgegenstände versetzte und in den abgetragensten Kleidern herumging. Zu stolz war er, um selbst Freunden sich für Dienste verpflichtet zu wissen, die nicht durch den Austausch der Ideen zu begleichen waren.

Um ein vollgemessenes Theil Menschenkenntniß und Kunstwissen bereichert, einen schon mehr abgeklärten Idealismus im Herzen, mit den Plänen eines musikalischen Welteroberers im Kopfe verließ Bülow im Jahre 1853 Weimar, um seine erste Concertreise anzutreten. Dieselbe war nicht übermäßig vom Glück begünstigt; die Wiener

und Pester, denen er sich zuvörderst vorstellte, sahen in ihm einen Pianisten wie andere mehr. Man war vielleicht nicht abgeneigt, für ihn zu schwärmen, aber man wußte noch nicht recht, weshalb. Bessere Erfolge gewann er sich auf einem durch sein Programm bedeutsamen Musikfest in Carlsruhe und weiterhin in norddeutschen Städten. Man begann den allgemach stark und scharfkantig heraustretenden individuellen Zügen Bülow's gerecht zu werden; im Besonderen mußten sich die Musiker davon überzeugen, daß der junge Fachgenosse, welcher sich bereits in seinen schriftstellerischen Arbeiten so unliebsam als selbständiger Kopf geltend gemacht hatte, nicht nur die Gebrechen Anderer schonungslos aufzudecken wußte, sondern auch mit eigenen, nicht unbeträchtlichen Vorzügen für sich einstehen konnte. Zwischen diese erste und eine zweite ausgedehntere Kunstfahrt fiel eine kleine Schulmeister-Episode; ein Rittergutsbesitzer in der Provinz Posen kam auf den Gedanken, es mit einem aristocratischen Hauslehrer zu versuchen, der, wie er hoffte, seine Kinder zu musikalisch gesinnungstüchtigen Staatsbürgern heranbilden sollte. Bülow hatte indessen kaum sein erstes pädagogisches Frucht- und Dornenstück gewunden, als er sich von den ihm wenig zusagenden Verpflichtungen frei machte, um von Neuem als Clavierspieler, dessen Name fortan mit jedem ferneren Auftreten an Klang gewann, kreuz und quer durch Deutschland zu streifen. Freilich gab es noch immer genug des Kopfschüttelns! Ein Virtuose, der sich mit Paraphrasen, Transscriptionen, Phantasieen über beliebte Motive — ein jedes Motiv war beliebt, wenn nur der musikalische Schnellmaler etwas damit anzufangen wußte — kaum noch abgab, der, von geringfügigen Ausnahmen abgesehen, seine eigenen Compositionen sich allein zur persönlichen Erbauung vor-

spielte, der in seinen Concerten „nur" Gehaltvolles zum Vortrag brachte, der schließlich Richtung — Richtung sein ließ, für alles eintrat, was schön und gediegen war, Schumann nach Beethoven und Chopin nach Mozart zu Wort kommen ließ — ein solcher Virtuose war noch nicht dagewesen! Jedoch „Virtuose" mußte er sein; denn reiste er nicht herum, spielte er nicht Clavier, und brachte er nicht Hexereien zuwege, die Niemand erklären, geschweige denn nachahmen konnte, wenn er beispielsweise die Fuge der großen „Hammerclaviersonate" Beethoven's öffentlich und noch dazu aus dem Gedächtniß vortrug? Das war das allgemeine Urtheil.

Nur Wenige dachten anders. Sie sahen in der neuartigen Erscheinung den Musiker, der nichts sein wollte, als der Mandatar des Componisten; sie erkannten in ihm den heranreifenden Pädagogen großen Styles, in welchem Genie und System, Logik und Phantasie zu einem so wunderbar harmonisch bisher noch niemals verschmolzenen Ganzen vereinigt waren. Zu diesen Wenigen gehörten die Leiter des ersten namhaften Berliner Conservatoriums, Julius Stern und Adolph Marx; dieser Schöngeist, der mit Hingebung in Gluck und Beethoven, noch lieber aber in philosophisch-künstlerischen Utopieen schwelgte — jener rühriger Geschäftsgeist, fast Materialist, ehemaliger Freund Mendelssohn's, Musiker von feinem Gehör und seine Erfolge mit gut gefeiltem Durchschnittsverstande klug berechnender Dirigent. Diese beiden Männer hielten Bülow fest, ehe er Zeit hatte, sich ganz in die Neigungen des zigeunernden Musikerthums einzuleben; neun Jahre lang, von 1855 bis 1864, wirkte er an ihrem Institute. In dieser Stellung sammelte er, rastlos im Lehren lernend, den besten Theil jener Erfahrungen, welche er später für seine Musterausgaben der Classiker verwerthete — unter

denen er alle Componisten von Bedeutung verstand; dort war er für die Ausbildung so mancher tüchtigen Kraft thätig, welche späterhin das musikalische Leben der Reichshauptstadt mitbegründen half. Doch dieses Arbeitsfeld, welches die Leistungsfähigkeit einer minder nervigen Persönlichkeit vollauf in Anspruch genommen haben würde, genügte dem Eifer Bülow's nicht. Er gesellte sich zu dem spärlichen Häuflein, welches das nach dem Aufflackern und Emporbrausen der achtundvierziger Zeit dumpf und unfroh gewordene, vor dem Beginn des Schleswig-Holsteinischen Feldzuges nicht recht wieder auflebende Berlin bald mit der Feder, bald mit dem Tactstock aufrüttelten. Schon damals war die Atmosphäre in weitem Umkreise um Bülow herum mit Electrizität geladen. Wie fühlten sich die philiströsen Gemüther darob beklommen, daß sich keines von ihnen versehen konnte, an welcher Stelle es zunächst einschlagen würde! Auf der Bank der Spötter, auf welcher damals noch die jungen Dohm, Kalisch, Glasbrenner, die Schöpfer des neuberlinischen Witzes, die erste Stelle einnahmen, hatte sich Bülow alsbald, ein Gleicher unter Gleichen, niedergelassen; die Spreeluft schlug seinem angeborenen Sarkasmus, seinem unaufhörlich geschäftigen Zergliederungstrieb vortrefflich an. Wohin Bülow traf, da verdorrte die Weide der Dunkelmänner, aber dafür schlug des Lebens gold'ner Baum feste Wurzeln. Vielbefeindet, wie der rüstige Streiter war, wußte er Alle in Athem zu halten. Einem Bülow'schen Orchesterconcert, einem von Bülow gegebenen Kammermusik-Abend mochten auch seine erbittertsten Gegner nicht fernbleiben. Sie mußten zu ihm Stellung nehmen, und das war, insofern Bülow seine geistige Übermacht hierdurch deutlich erwies, für die damaligen Verhältnisse schon genug.

Bald nachdem er sich in Berlin niedergelassen, verheirathete er sich mit Cosima Liszt, der jüngeren Tochter seines Lehrers und Freundes. Bei dem fragwürdigen Werth aller auf die Ergründung intimer Beziehungen gerichteten persönlichen Beobachtungen, bei dem lückenhaften Character und bei dem für Andere als die beiden Nächstbetheiligten stets trügerischen Ton von Briefen, deren Hauptthema die größte und unentbehrlichste Illusion des Lebens bildet, ist es schwer, auch nur Muthmaaßungen darüber anzustellen, was diese seltenen Geister zusammenführte. Vielleicht trat wieder einmal die Erfahrungsregel der Anziehung durch die Gegensätze in Kraft. Bülow, kaum weniger als Wagner der Mann des heißblütigen Künstlertemperamentes, schien niemals abgeneigt, den Schönen im Pluralis seine Verehrung zu bezeugen, war aber jedenfalls in der Ehe weitaus mehr Idealist als in der freien Galanterie, dazu als Sanguiniker nicht darnach veranlagt, allzuviel darüber nachzugrübeln, ob die hochbedeutenden geistigen Vorzüge seiner genialen Gattin ihn nicht doch noch mehr gefesselt hielten als ihre Gemüthseigenschaften. Andererseits war für die phänomenal verstandesstarke, stets ihres Zieles sichere, empfindungsreiche Seelen mit dämonischer Gewalt durchschauende und lenkende Cosima Liszt ihr Verhältniß zu Bülow doch fraglos mehr als der unklare und liebenswerthe Irrthum einer ersten Jugendneigung. Aber soweit es Irrthum sein mochte, barg es mit Nothwendigkeit ein tragisches Verhängniß in sich — tragisch für den, für welchen die Liebe zur Tochter aus Dankbarkeit gegen den Vater herausgewachsen war, der von Anbeginn nicht sonderlich dazu fähig war, eine gegebene Wirklichkeit fest zu erfassen, vielmehr seine Zukunft auf schmuckvoll umkleidete Hoffnungen setzte. Einem Balzac, oder vielleicht

einem Bourget der Zukunft bleibe es überlassen, bei geistreich irrlichterirendem Spiel der Gedanken das Für und Wider in dem Problem auszugleichen: ob eine Natur, die väterlicherseits die Erbschaft ungarischen und mütterlicherseits diejenige französischen Blutes antrat, sich zu einem in seinen Vorzügen und seinen Schwächen so kerndeutschen Character wie Bülow aus innerster Seelenverwandtschaft hingezogen fühlen mochte.

So sehr Bülow durch die im Einzelnen gewonnenen Resultate seiner Berliner Wirksamkeit befriedigt sein durfte, so wenig mochte er sich mit dem Gedanken befreunden, daselbst für sein ganzes ferneres Leben auszuharren: er hatte für Berlin jetzt und später nur die platonische Sympathie eines Docenten, der sich mit mäßigem Behagen zeitweise an einem Orte einrichtet, wo er sich nie seelisch voll ausleben kann, wo man ihm aber wenigstens einen großen und wohlgefüllten Hörsaal zu bieten vermag. Nicht als ob er damals des Kampfes überdrüssig gewesen wäre; er hat jeden Tag seines Daseins als einen verlorenen angesehen, an welchem er keinen Waffengang thun und für seine Ideale nicht wenigstens einen Zollbreit Boden erobern konnte. Es gelüstete ihn jedoch, andere Schlachtfelder und Gegner zu suchen, die ihm etwas Neues sagen konnten. Ohnedies war, seit seinem ersten Eintreffen in Berlin, kein Jahr vergangen, in welchem er nicht „zur Erholung" künstlerische Streifzüge durch das In- und Ausland unternommen hätte. Bald durchkreuzte er Rußland, bald England und Frankreich, allerorten als Spieler wie als Dirigent Triumphe feiernd, die Geister aus träger Muße herausreißend und das Evangelium des Beethoven'schen Geistes predigend. Festtage waren für ihn die, an welchen er, und zwar meist in Paris, mit Richard Wagner zusammentraf; je mehr er

seine eigenen Kunstanschauungen läuterte, um so enger fühlte er sich Jenem verwandt. Trat er fernerhin für die Compositionen Liszt's ein, so bestimmten ihn hierzu in erster Linie Pietät und die Pflicht der Dankbarkeit. Auch unauslöschliche Erinnerungen sprachen hierbei mit: man kann über die Ideale seiner Jugendzeit hinauswachsen, man kann sich von ihnen abwenden, aber man kann sie nie vergessen. Zeigte sich Bülow hingegen unablässig darum bemüht, wagnerische Bestrebungen zu fördern, so trieb ihn ebenfalls sein Herz an, aber seine Critik sagte Ja und Amen dazu. Wo es nur immer galt, für das große Reformwerk einzustehen, da war Bülow dabei, feuerte die Kleinmüthigen an und drückte, ein musikalischer Bismarck, die Gegner an die Wand. Auch er war Zeuge der Pariser Tannhäuser-Katastrophe vom Jahre 1861 und bewährte sich in der allgemeinen Verwirrung als entschlossener, thatkräftiger Freund. Wagner hatte mehr wie eine Schuld an ihn abzutragen. Er mahnte sich daran. Kaum waren mit der Thronbesteigung Ludwig des Zweiten die späten Sonnentage seiner Laufbahn angebrochen, als auch Bülow nach der bayrischen Residenz berufen wurde. Was die beiden Künstler in vereintem Bemühen daselbst schufen, darauf gründet sich der stolzeste Ruhmestitel der Kunststadt München. Für das München der Maler und Architekten hatte Ludwig der Erste einen großartigen Aufschwung heraufgeführt, der vielen berühmten Namen fast zu einem voller tönenden Klang verhalf, als die von ihren Trägern geschaffenen Werke für die Anschauungen rascher fortschreitender Generationen noch rechtfertigen konnten; das München Ludwig des Zweiten erwarb sich durch das Wirken Wagner's und Bülow's einen dauernden Ehrenbesitz. Aber diese Lorbeeren wurden nicht mit leichter Mühe gepflückt. Wer nur das München der letzten Jahr-

zehnte kennen lernte, das in eifervollem Streiten über die Möglichkeiten des besten Fortschritts kaum mehr zu einem bündigen Entschluß darüber gelangen kann, nach welcher Richtung es eigentlich fortzuschreiten hat, der vermag es sich kaum recht vorzustellen, welcher Trotz und Eigendünkel alteingesessener Musikanten-Herrlichkeit damals gebrochen, welche cultur- und kunstfeindlichen antideutschen Strömungen überwunden, welche lichtscheuen Geister zurückgedrängt werden mußten, ehe ein freies musikalisches Aufathmen möglich war. Was für ein Geist der Leidenschaftlichkeit war doch in den gleichmüthigsten Münchener gefahren! Keine Stunde, die nicht Aufregungen mit sich führte. Am liebsten hätten die Finsterlinge einen Volksaufruhr in Scene gesetzt und es dahin gebracht, daß die kecken Neuerer, wie einstmals Lola Montez, die Stadt mit Schimpf und Schande verlassen mußten. Hier war Bülow in seinem Elemente. Je hartnäckiger sich der Widerstand entgegen stemmte, welchen er zu überwinden hatte, um so mehr wuchs seine Kraft. Mit der Einstudirung und Leitung von Wagner's „Tristan und Isolde" vollbrachte er im Jahre 1865 sein erstes Münchener Meisterstück. Der deutsch-österreichische Krieg unterbrach für kurze Zeit das Zusammenarbeiten Wagner's und Bülow's. Auch letzterer ging nach der Schweiz, wurde jedoch im Frühjahr 1867 vom Könige zurückberufen und zum ersten Capellmeister der Oper ernannt. Als solcher schuf er die seiner Leitung anvertraute Bühne in kürzester Zeit zu einem Musterinstitute um. Man brach durchweg mit den Gepflogenheiten des alten, auf patriarchalische Zucht und Drill gestellten Regimentes, als dessen letzter Vertreter noch der ehrenwerthe, tüchtige, pedantische Meister der Tabulatur, Franz Lachner, wie eine einsame Säule in das neue Leben hineinragte. Der frische Geist, welcher mit dem neuen Dirigenten einzog, theilte sich

den Sängern wie dem Orchester mit und zeitigte Gesammtleistungen, die im Vergleich zum früheren „Opernbetriebe" als unerhörte zu bezeichnen waren. Schlag auf Schlag führte Bülow die werthvollsten Novitäten der letztvergangenen Jahrzehnte dem Publicum vor und arbeitete den ganzen alten Spielplan von Grund aus um. Im ausgesprochenen Gegensatz zur hergebrachten Methode, deren höchster Triumph darin bestand, daß Instrumentalisten und Bühnenkünstler im unerschütterlichen Gleichmaaß eines unerbittlich ausgeschlagenen Viervierteltactes straff vorwärts stolzirten, ließ Bülow jeden Componisten seiner Individualität gemäß zu Worte kommen, dirigirte den „Fidelio" in großem symphonischem Zuge und brachte den „Troubadour" mit so schneidiger Rhythmik und solch' südlichem Feuer heraus, als ob er unter den Augen Rossini's und Verdi's groß geworden wäre. Ob die „Entführung" oder der „Tristan" gegeben wurde: die Partitur ließ Bülow unaufgeschlagen; da er in Allem und Jedem über der Sache stand, war für ihn das Auswendig-Dirigiren kein Prunken mit der Virtuosität des Gedächtnisses. Vielmehr vermochte er auf diese Weise jede musikalische Einzelheit mit der peinlichsten Sorgfalt auszugestalten, ohne daß der dramatische Fluß des Ganzen irgendwie gehemmt wurde. Der schönste Ehrenabend seiner Münchener Capellmeisterzeit war der, an welchem er nach monatelangen, mit der höchsten Aufopferung geförderten Vorbereitungen die erste Aufführung der „Meistersinger" leitete. Was eine sich stets in lebendigem Fluß erhaltende Kunst an fruchtbringenden Traditionen überhaupt bewahren kann, das hat Bülow für München festgestellt. Er hat ihm einen Weltruhm gewonnen, von dem ausgehend selbst noch über die späteren blasseren Epigonenjahre der wagnerischen Kunst am Isarstrande sich ein verklärendes Nachleuchten ausbreitete.

Parallel mit Bülow's Thätigkeit an der Oper ging die an der königlichen Musikschule, deren Leitung ihm gleichfalls übertragen war. Als unvergleichlicher Organisator unterwarf er das Institut einer durchgreifenden Umgestaltung und wußte es binnen Kurzem auf eine erstaunliche Höhe der Leistungsfähigkeit zu führen. Dem Unterricht in den Clavierclassen wandte er seine besondere Aufmerksamkeit zu; hier war es ihm noch beschieden, sich darüber zu vergewissern, wie die von ihm ausgestreuete Saat aufging. Auf anderen Gebieten sah er nicht mehr alles, was er in's Leben gerufen hatte, in gedeihlicher Entwickelung heranreifen. Mancherlei war es, das ihn zu dem Entschlusse brachte, die Weiterführung des so vortrefflich Eingeleiteten Anderen zu überlassen. Es nagte an ihm, daß es der schwarzen Camarilla auf Schleichwegen gelungen war, den Plan Wagner's, mit königlicher Unterstützung sein Festspielhaus in München zu errichten, zu vereiteln und damit das Reformwerk zu hemmen, als es just im besten Fortgange begriffen war. Auch eine körperliche Abspannung machte sich bei ihm geltend; selbst er, der eiserne Capellmeister, hatte nicht ungestraft allzu viel auf seine Schultern laden dürfen. Dazu kam, daß das Drama, welches in seiner Familie spielte, einen unerwartet jähen Abschluß fand. Es war ebenso müßig, hier Anklagen zu erheben, als Rechtfertigungsversuche zu machen; da Niemand außer den drei Nächstbetheiligten über Motive und Geschehnisse unterrichtet sein konnte, stand auch Niemand das Recht zu, ein unumwundenes Urtheil auszusprechen. Die Öffentlichkeit hatte nur mit der Thatsache zu rechnen, daß Cosima von Bülow von ihrem Manne in aller Form Rechtens geschieden wurde und späterhin mit Richard Wagner eine neue Ehe einging. Über das Gebahren der Splitterrichter, welche dem Künstler Wagner das heim-

gezahlt sehen wollten, was der Mensch vielleicht gefehlt haben mochte, hätte man kein Wort zu verlieren brauchen.

Bülow verließ München: mit seinem Scheiden wurde manche Hoffnung zu Grabe getragen. Für die nächsten Jahre nahm er seinen Wohnsitz in Florenz; kaum hatte er den Reisestaub von seinen Schuhen geschüttelt, als er sich ein neues Ziel steckte: deutsche Musik jenseits der Alpen heimisch zu machen. Er verpflanzte die zartesten und innerlichsten deutschen Instrumentalschöpfungen, die Kammermusik der classischen Meister, auf den fremden Boden und hatte die Genugthuung zu erleben, daß sie dort gedieh; er erzog sich in begabten italienischen Musikern Schüler, welche sein Werk in seinem Sinne fortsetzten. Verhehlen durfte er sich freilich nicht, daß ein Geist, wie er Italien, seine Renaissance und deren Kunst beherrschte, nicht mit dem zu verschmelzen war, der in den Werken der deutschen Symphoniker webt. In den Florentiner Jahren schloß Bülow auch sein redactionelles Hauptwerk ab: seine Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten von opus 53 an. In die Zeit von 1872—79 fielen dann weitere Kunstfahrten durch Europa und Amerika. Hierauf war der Meister vorübergehend an der Oper zu Hannover thätig; was er allenfalls an Talent zum Hofcapellmeister besaß, hatte er bereits in München ausgegeben. Ein Ruf des Herzogs von Meiningen führte ihn als Intendanten der Hofmusik und Dirigenten der herzoglichen Capelle in die schmucke thüringische Residenz. Dort hatte man sich schon Jahr und Tag in anregenden aesthetischen Versuchen gütlich gethan. Indessen Bülow war nicht der Mann des unsicheren Tastens und des Ausklügelns, sondern der in frischem Zugreifen gewonnenen Resultate. Den Nutzen der Disciplin kannte er bereits, als er nach Meiningen kam; aber den neuen Geist, den er mitbrachte, kannte man in Meiningen

noch nicht — den Geist, der die Stimmung nicht aus der Vereinigung fesselnd gruppirter Äußerlichkeiten herauszutreiben sucht, sondern sie aus dem Inneren des wiederzugebenden Kunstwerkes emporblühen läßt. Er spannte alle Kräfte seiner Instrumentalisten an, aber er verachtete die Dressur; er wußte, daß nur dann ein Jeder sein Bestes für das Ganze einsetzt, wenn den Einzelnen die Möglichkeit gewahrt bleibt, künstlerisch frei zu empfinden. Er war der erste Diener seines Orchesters: der Höchstcommandirende hieß Beethoven. Das war das Geheimniß des ungeheuren Erfolges der musikalischen Meininger Wandertruppe. Durch das kräftige Einsetzen eines solch' reformatorischen Hebels wurde in den deutschen Kunsthauptstädten ein Umschwung ohne Gleichen hervorgerufen. Eine Hochburg des Philisteriums nach der anderen wurde im Sturm genommen; die letzten Capellmeister aus der guten alten Zeit des glatten Gewohnheits-Musicirens wichen grollend zur Seite und die jüngsten Zukunftsmusiker reckten sich als Männer der Aufklärung auf den Zehenspitzen der Unsterblichkeit zu. Bülow lächelte, schwieg und dirigirte weiter. Brauchte sein Orchester Erholung, so setzte er sich an den Flügel. Den Vortragsabenden, an welchen er die fünf letzten Sonaten Beethoven's zu Gehör brachte, folgte der Cyclus, dazu bestimmt, den Entwickelungsgang des gewaltigen Tonmeisters von den ersten Jugendwerken an bis zu den überirdisch weihevollen Schöpfungen der letzten Periode getreulich und vorbildlich darzulegen. In Meiningen war Bülow eine zweite Ehe mit der geistreich gewandten, anmuthig klugen Marie Schanzer eingegangen, die ihn als darstellende Künstlerin durch temperamentvolles Spiel und selbständig eindringende, der modernen Dialectik und Seelenanalyse zugewandte Auffassung gefesselt und lebhaft angeregt hatte. Mit ihr siedelte er nach Hamburg über,

als er seine Aufgabe dahin weiterführte, den durchgearbeiteten Styl eines vergeistigten Orchestervortrages noch mit reicheren Mitteln an Tonschönheit und Klangfülle auszurunden. Zu diesem Zweck ließ er sich die großen philharmonischen Orchester von Berlin, Bremen und Hamburg zusammenstellen. An letzterem Orte gewann er es über sich, noch etliche Male an das Pult des Theatercapellmeisters zu treten — nicht mehr von der Hoffnung beseelt, die der Geldwirthschaft und der Barbarei eines öden, ganz unwagnerischen Sprechgesanges anheimgefallene Scene noch zu einer Weihestätte ächter Kunst umschaffen zu können, sondern sich resignirt damit bescheidend, wenigstens den instrumentalen Theil bedeutender älterer und neuerer Opern wieder einmal von den Entstellungen und Übermalungen, welche der Alltagsschlendrian verschuldet hatte, zu reinigen. Die größten Triumphe seiner letzten Schaffenszeit hat Bülow in Berlin gefeiert. Als Führer und Fürst des Orchesters hat er Berlin erobert und das politisch, schulweisheitlich und geschäftlich graue Einerlei der Stadt, welcher noch kein augustisch Alter blühte, für kurze Zeit durch das Sonnengold der Kunst verklärt. Alt und Jung jauchzten ihm zu. Dort, wo man einst den in der Vollkraft neuernden Wagens sich Mühenden ausgezischt hatte, wäre er an seinem Lebensabend als ein bereits mit Duldung aufgenommener Reformator fast populär geworden, wenn er, der Kunstaristocrat, sich auf die wahrlich so leichten Handgriffe verstanden haben würde, mittelst deren man die Popularität an sich fesselt.

Nur Wenige unter den Tausenden, die nach solch' einem Concerte von historischem Werth das Podium rufend und tücherschwenkend umlagerten, hatten eine Ahnung davon, daß es ein todessieder Mann war, der, schon von den Schauern des Unendlichen angeweht, ihnen

mit der Anspannung des letzten Nervs das Abgeklärteste darbot, was Genie, Scharfsinn und Erfahrung wechselseitig ineinanderwirkend zur Reife gebracht hatten. Nur der Wille zu nützen, liebend zu helfen, hülfreich Erkenntniß zu verbreiten, hatten noch ein Leben gefristet, das tückische Krankheit, zehrender Kummer und Fanatismus der Arbeit schon seit Jahren unterwühlten. Doch auch diese eiserne Energie wurde vom Schicksal zersplittert. Noch ein und ein andermal flackerte im Martyrium eines mit unsäglicher Geduld ertragenen Leidens die Lebensflamme auf. Fiebergluth weckte in ihm die Vorstellung einer neu sich auffrischenden Thatkraft; noch vermochte er in der großzügig leidenschaftserfüllten Wiedergabe Beethoven's hier und da zu zeigen, daß man ihm nacheifern, aber ihn nicht ersetzen konnte. Dann brach er zusammen. Das heiße Sehnen der Sterbenden nach dem Süden und seiner lohenden Sonne erfaßte ihn: zu Kairo hat er im Februar 1893 seine Seele ausgehaucht. Zehn Jahre nach dem Tode Richard Wagner's.

II.

Der Clavierspieler Bülow war kein Pianist. Deshalb griff man falsche Noten, wenn man ihn mit irgend einem solchen verglich. Tausig, Rubinstein waren Pianisten, die, so Außerordentliches, Riesenhaftes, Unbegreifliches sie vollbrachten, doch zumeist ihr Instrument und ihre Fertigkeiten im Auge hatten. Bülow war nur Musiker, nichts als Musiker. Er liebte das Clavier nicht sonderlich, er brauchte es, er duldete es. „Bei Beethoven heißt Sonate: Instrumentaldichtung", sagte er. Aber diese Instrumentaldichtung ist für Clavier geschrieben: er mußte sie daher spielen, wie sie gesetzt ist — und so gut als er es konnte. Das heißt: besser als die Pianisten. Doch er war keiner: er sang auf den Tasten wie eine ideale Mozartsängerin, instrumentirte auf ihnen wie Berlioz, dirigirte die „Sonate pathétique" am Flügel wie er die C-moll-Symphonie am Pult vorführte. Doch er konnte nicht „Clavier spielen". Demzufolge ließ sich auf die Frage: Wer ist der erste Clavierspieler, Bülow oder Rubinstein, nur antworten: Bülow ist der größere Musiker. Für Liszt war das Clavier „was dem Araber sein Pferd" — bedauerlicherweise ritt er mitunter durch die Wüste, auch beim Componiren. Für Rubinstein war es eine Favoritin, die er an einem Tage

mit Geschmeide überhäufte, mit orientalischem Confect überschüttete und am anderen prügelte. Für Bülow war sein Bechstein, je nach Laune und Stimmung, eine Kanzel, ein Katheder, eine Rednertribüne, ein Idealtheater in Arcadien.

Sich eine makellose Technik, wenn man will, Mechanik des Spielens erworben zu haben, das betrachtete er als Erfüllung einer unerläßlichen Vorbedingung, wovon dann weiter kein Aufhebens zu machen war. Über jede Schwierigkeit wurde er Herr, aber er prahlte niemals mit seiner Geschicklichkeit. Er war durch und durch Mann und überließ das Zurschautragen äußerer Vorzüge denjenigen Virtuosen, die mehr Primadonnen oder Neutrum sind als Musiker. Weder sich noch dem Publicum rechnete er die Arbeit vor, die er es sich kosten ließ, um mit häkeligen Läufen, knifflichen Figuren, übermäßigen Spannungen fertig zu werden. Er sprach von der Aussicht, welche die Gipfel der Alpen bieten, aber niemals von den Mühseligkeiten, ohne die es nicht abgeht, wenn man hinaufgelangen will. Natürlich als Spieler — als Pädagog war er der zuverlässigste, behutsamste Führer. In Bülow's Sinne ist zu sagen: damit die Idee des Componisten in voller Klarheit heraustreten kann, darf sich beim öffentlichen Vortrage nicht die geringste Reibung oder Stockung im Mechanischen vernehmbar machen; sonst bleibt das Stück besser ungespielt. Die Bewältigung der materiellen Hemmnisse war für Bülow erste und einfachste Anstandspflicht gegen den Tondichter. Sich dessen rühmen? Es mochte ihm dies ebenso seltsam dünken, als wenn es sich ein Schauspieler Shakespeare gegenüber zum Verdienst anrechnen wollte, klar und deutlich auszusprechen. Freilich, wie Wenigen schlägt das Gewissen, wenn sie lispeln oder stammeln, gleichviel ob auf den Brettern oder am Flügel! Sei es, daß Bülow

seine und Anderer Gedanken auf einem Bogen Postpapier oder auf der Claviatur entwickelte: er schrieb stets eine musterhaft deutliche Hand. Bei getrübter Stimmung wirkte er einmal weniger hinreißend — nur der mittelmäßige, aber nicht der echte Künstler ist stets „gleich gut disponirt" — aber er spielte niemals unsauber oder verschwommen. Er hatte seine grauen Tage, doch er ließ sich niemals gehen. Er konnte schlecht aufgelegt sein, seine Logik nie. Ob sein Vortrag größere oder geringere Wärme und Frische athmete: unter allen Umständen sprach er so eindringlich, daß man von ihm lernen mußte.

Diese Tugend war ihm um so höher anzurechnen, als es für ihn Hindernisse zu überwinden gab, die ihm das Geschick selbst in den Weg gelegt hatte. Von Natur schwächlich, stählte und härtete er seinen Körper durch gymnastische Übungen so lange, bis er fähig war, die Anstrengungen eines dreistündigen Claviervortrages ohne die geringste Ermüdung auszuhalten. Er hatte eine kleine Hand: durch zähen Fleiß brachte er es dahin, jede auch noch so weit ausgelegte Arpeggie gleichmäßig, rein und klangschön auszubreiten. Mit dem vierten und fünften Finger trillerte er ebenso vollkommen wie mit Daumen und Zeigefinger — und wie war dieser Triller ausgearbeitet! So zart an- und abschwellend, so glatt und rund, unmerklich an die vorangehende Note angeschlossen und zur folgenden überleitend: ein Triller von bester, altitalienischer Art, wie ihn zu haben jeder Gesangskünstler sich glücklich preisen könnte. Bülow's Hand war an sich eine Merkwürdigkeit: sie hatte im Grunde gar keinen „vierten" und „fünften", sondern fünf „erste Finger". Beobachtete man sie, wie sie gelegentlich eines lang ausgehaltenen Accordes auf den Tasten ruhte oder in hurtigen Läufen graziös über die Claviatur hinglitt, so hatte sie ihre eigene Physiognomie.

Sie stand über der Sache, über allem, was als mechanische Schwierigkeit anzusehen ist, wie der Kopf Bülow's über allem, was Andere als intellectuelle zu betrachten pflegen. Man konnte noch so scharf hinblicken: niemals war an dieser Hand die geringste Unruhe, das leiseste nervöse Beben zu entdecken. Sie war dazu geschult, selbständig zu sein, für sich zu arbeiten, man ist fast versucht zu sagen: zu denken. Eine Hand? Ja, es war durchaus gleichgültig, welche Hand bei Bülow die Hauptmelodie führte und welche begleitete; seine Linke hatte er ebenso gleichmäßig ausgebildet, ebenso kräftig, geschmeidig und rhythmisch unabhängig gemacht wie seine Rechte. Waren beide in voller Arbeit, so glaubte man, wenn man die Augen schloß, daß ihrer drei oder vier zusammen spielten. Dazu besaß jeder der durch zweckmäßige, täglich erneuerte Übungen zugleich hammerstark und elastisch gewordenen Finger doppelte Leistungs- und außerordentliche Vertretungsfähigkeit. Die Theorie des Fingersatzes hat Bülow zu einer Art Philosophie der Mechanik entwickelt. Er spielte Terzen- und Sextenpassagen mit derselben Leichtigkeit wie einfache Läufe, erlabte sich am Legato, wo Andere springen müssen, bewegte sich auf dem unebenen Boden der Obertasten mit gleicher Freiheit wie auf dem glatten der C-dur-Tonleiter und schüttelte Octaven wie improvisirte Bonmots aus dem Ärmel. Wie jedes ächte Genie war er im Einfachen gleich groß wie im Kunstfertigsten: seine Tonleiter war vielleicht sein wundervollstes rhythmisches und mechanisches Meisterstück. In gleichen Abständen, getrennt und doch wohlverbunden reihte sich ein Ton an den anderen, wie die Wellen eines Baches in harmonischem Flusse dahinrauschen. Im Auf- und Abwogen dieser Scalen aber pulsirte, aller Ebenmäßigkeit der Darstellung ungeachtet, ein in den feinsten dynamischen Schwellungen und Abstufungen sich kundgebendes Leben.

Das Wort „unclaviergemäß" kannte Bülow nicht. Die widerhaarigsten, sprödesten Stellen in den Sonaten des „letzten Beethoven", in Schumann'schen und Brahms'schen Charakterstücken brachte er mit sicher und klar geführtem Linienzuge heraus. Er ging, als Reproducirender productiv wie Liszt und Joachim, den Componisten bis in die geheimsten Schlupfwinkel ihrer Gedankenwerkstatt nach, spürte dort die Idee, welche sich bei ihnen nicht ganz zu plastisch verständlichem Ausdruck hindurchringen konnte, in ihrer eigenartigen Bedeutung auf und verdeutlichte sie, ohne an ihrer äußeren Gestalt das Geringste zu ändern, mittelst der Energie des Willens, welche auch das scheinbar Unmögliche möglich macht. Allerdings setzte er auch beim Hörer voraus, daß dieser zum Mindesten den Wunsch hege, an dem seelischen Processe Antheil zu nehmen, welchen das Versenken in ein edles, nicht leicht sich erschließendes Kunstwerk bedingt. In solchen Fällen glich er dem Bergmann, der die Wunder der Tiefe für den Bequemen nicht zu behaglichem Anschauen an die Oberfläche rücken kann, aber dem Willigen und Erkenntnißfreudigen mit wohlgeschirmtem Lichte vorangeht, ihm Muth einspricht, wenn ihn einmal das Verzagen faßt, und ihm unten im märchenhaften Grunde das geheimnißvolle, schöpferische Weben der Natur weist.

So sehr jedoch Bülow vor Allem auf tadellose Reinheit der Umrisse hielt, so wenig dünkte ihm Deutlichkeit das allein Erzielenswerthe. Vielmehr war alles, was er bot, von quellendem Leben erfüllt. Niemand hatte ein so feines Gefühl wie er für den Mangel an Tonschönheit, sinnlichem Reiz und Modulationsfähigkeit, welcher der Fluch des Clavieres ist — und kaum Jemand verstand es, wie er, diese Erb-Armuth liebenswürdiger, mit mannigfacheren Mitteln zu verhüllen. Die scheinbar unerschöpfliche Ver-

schiedenheit seiner Anschlagsnuancen, das rhythmische Blut, welches er in den Organismus des Tonstückes einströmen ließ und mit welchem er jenen bis in seine kleinsten Glieder durchdrang, endlich seine musterhafte Pedaltechnik waren die vorzüglichsten derselben. Er verfügte über die erlesensten Künste der Tongebung: bald gebieterisch, bald schmeichelnd gewann er dem Instrumente wundersame Klänge ab. Bülow hatte, von seiner nimmer rastenden Phantasie geleitet, zwischen Legato, Portamento, Staccato eine Reihe der merkwürdigsten Anschlagsvarianten ausfindig gemacht; er spielte Frage-, Ausrufungszeichen und Gedankenstriche; er überflügelte die Natur des Claviertones und schien ihm ein Zu- und Abnehmen abzugewinnen. Er dachte sich hier ein schwermüthiges Ineinander von Bratschen, Clarinetten und tiefen Horntönen, dort ein lustiges Oboengezwitscher mit Violinen abwechselnd — und man glaubte nimmermehr, daß es Clavierſaiten waren, aus denen solch' leuchtende, ja brennende Tonfarben gezogen wurden. Mit geschmeidigen Pedalkünsten wußte er auf seiner musikalischen Scene die wunderbarsten Beleuchtungswirkungen hervorzurufen. Ein leiser Druck — und über Alles ergoß sich eine Fluth grellen und blendenden Sonnenlichtes; ein anderer — eine Wolke zog über die Landschaft und vor schweren dunklen Schatten flohen Frohsinn und Glück bang davon.

Der Clavierspieler Bülow war für den Orchesterleiter nichts weniger als maaßgebend; wohl aber übte der Letztere einen starken Einfluß auf den Ersteren aus. Manch' schöne Tugend, manch' anfechtbare Eigenheit des Meisters erklärte sich aus diesem Umstande. Bülow's Spiel war durchaus orchestral. Er verstand zuviel vom Gesang, um homophon gesetzte Stücke anders als gut vorzutragen; aber sein Herz ging erst auf, wenn etwas

polyphon Geschriebenes an der Reihe war. Er spielte stets Partitur — auch wenn Chopin auf dem Programm stand. In mehrstimmigen Führungen mußte jede einzelne Stimme sich melodisch und rhythmisch frei ausleben. Während eines Bülow'schen Orchester- oder Claviervortrages in einer Partitur oder in einem Sonatenbande nachzulesen war überflüssig und höchstens insoweit nicht ganz ohne Vortheil, als man auf diese Weise, gemäß der stets verläßlichen Wiedergabe des Vortragenden, die Stichfehler in seinem Handexemplar am schnellsten verbessern konnte, ohne erst vier bis fünf Ausgaben mit einander vergleichen zu müssen. Bülow mochte das Allerverwickelteste spielen: mit einem Blick sah man den Aufbau der übereinandergethürmten, durcheinandergeschlungenen Stimmen und zwar mit allen Bindebögen und Staccatopunkten vor sich. Seine architectonische Phantasie war eher stärker als seine malerische. Wenn Bülow Bach erläuterte, so war es dem Hörer zu Muthe, als ob ein Münster aus der Erde herauswüchse. Bei ihm hieß es nicht: Zahlen beweisen, sondern Stimmen beweisen. Aber er entwickelte nicht mit dem spröden Abwägen und der berufsmäßigen Kühle des Mathematikers, sondern mit der Folgerichtigkeit der jedes Glied organisch fortbildenden und sie alle durch wechselseitige Einwirkungen fördernden Natur — der größten, unerreichbaren Meisterin polyphoner Gestaltungen. Der Erdgeist am Flügel müßte spielen, wie es Bülow that. Freilich ist, um mehrstimmig denken und fühlen zu lernen, nicht nur Anlage, sondern auch Übung, sehr viel Übung erforderlich. Daran ließ es Bülow von Jugend auf nie fehlen. Mit seinem Fleiß vervielfältigte er stets seine Begabung. Er hatte sich eine Gedächtnißtechnik eigener Art errungen. Beim Studium verfolgte er ein Stimmengewebe wie ein sattelfester Regisseur die sich

kreuzenden Fäden der Intrigue eines bei allem zugespitztem Witz der Mache noch inhaltreichen älteren französischen Lustspieles — die Comödien der Deutschen sind ja von Natur aus homophon oder bestehen gar nur aus Begleitstimmen ohne führende Melodie. War er dann bei der letzten Seite des Stückes angekommen, so hatte er's bereits beim Lesen auswendig gelernt. Gehörte ein Componist zu den meist unfreiwilligen Verehrern des homophonen Satzes, so mußte er, wie Chopin, neben viel Erfindungsgabe sehr viel allgemeines Formgefühl besitzen, um vor Bülow's Augen Gnade zu finden.

Bei diesem seinem Capellmeister-Spiel nahm man die unvermeidlichen Fehler seiner Tugenden gern in den Kauf. So das jeweilig nicht ganz präcise Zusammenschlagen der Hände. Woran lag das? Von einem Mangel an Schneidigkeit konnte bei dem meisterlichsten aller Rhythmiker keine Rede sein; ebensowenig war Willkür die Ursache davon, vielmehr der Wunsch, die Feinheit eines Harmoniewechsels, das Sich-Entgegenstreben der Motive möglichst bedeutend herauszuheben. Ähnliche Absichten lagen den mitunter etwas auffälligen Temporückungen, den vor Beginn einer neuen Phrase oder besonders überraschenden Ausweichungen eingestreueten Minimalpausen, den „Bülow'schen Kommata" zu Grunde. Man hatte hier an den Dirigenten zu denken, der die angestauete Fluth der Orchesterklänge einen Augenblick zurückhält, um die neue Richtung des Strombettes recht deutlich erkennen zu lassen. Es sollte dem natürlichen Gefühl nicht etwa Zwang angethan werden, sondern es waltete nur die berechtigte Sorge des temperamentvollen Musikers vor, nicht von der Gewalt des subjectiven Empfindens derart fortgerissen zu werden, daß man dem Hörer unverständlich bliebe. Wendete ein Bülow solche Mittel mit Vorsicht

an, dann waren sie zudem sehr geeignet, um die stets in der Überzahl befindlichen Zerstreuten und Blasirten zu besserem Aufmerken anzuspornen; die Minderzahl hinwiederum, die sich in Selbstdisziplin zu nehmen gewohnt war, hatte den Vortheil, darüber Aufschluß zu erhalten, wie eine Zuhörerschaft erzogen wird. Nahmen sich hingegen die Bülow-Copisten ähnliche Freiheiten heraus, ohne die innere Übereinstimmung zwischen diesen Vorbereitungsmitteln und einer im Wesen der Sache bedingten überraschenden Auslösung bewerkstelligen zu können, dann waren sie ungeschickten Erzählern vergleichbar, welche, um Spannung zu erwecken, den Faden zerreißen, wonach die Pointe wirkungslos verpufft.

Die besagten Eigenheiten trugen mit dazu bei, das Vorurtheil zu nähren, daß es dem Spiele Bülow's an Wärme fehlte. Nun ist es nicht gut möglich, daß in einem Künstler eine warme Dirigenten- und eine kalte Pianisten-Seele friedlich neben einander hausen. Man kann für den Beethoven der letzten Sonaten nicht anders fühlen, als für den der „neunten Symphonie". Alle Welt war jedoch darüber mit sich einig, daß der Orchesterleiter Bülow Feuer genug entwickelte; demnach konnte doch wohl der Clavierspieler nicht kühlherzig sein? Hier durch und durch Gefühlsmensch, dort berechnende Verstandesnatur — das ging nicht gut an.

Vielleicht bestand und besteht keine rechte Klarheit über den Begriff der „pianistischen Wärme". Sicherlich ist eine farbenfrohe naive Sinnlichkeit eine der unabweisbaren Voraussetzungen für alles Kunstschaffen — was in Tagen eher stärker betont werden muß, in welchen Componisten und Ausführende Gefahr laufen, vor krankhaft hinaufgetriebener Vergeistigung den Boden unter den Füßen zu verlieren. So viel Berechtigung indessen auch

einer gutartigen Freude am Stofflichen, am Blumigen, Vollsaftigen zugestanden werden mag: vor Allem ist doch auf das Material Rücksicht zu nehmen, das im besonderen Falle zur Verwerthung gelangt. Man kann der Violine nicht über ein gewisses Maaß hinaus großen und warmen Ton abschmeicheln, beim Claviervortrag nicht über eine bedachtsam bemessene Aufwendung von sinnlich reizvollen Klangwirkungen und Kraftaccenten der Erregung hinausgehen, ohne daß das Wichtigste, die Deutlichkeit der musikalischen Phrasirung, Einbuße erleide. Die Grenze haben hüben unter Anderem Wilhelmi, drüben Rubinstein überschritten. Vor Rubinstein's Gluth mit ihrem versengendem Athem welkte die Grazie dahin, welche im Reiche der Kunst der Leidenschaft stets zur Seite stehen soll. Anders war es bei Bülow. So sehr er darauf bedacht war, dem spröden Clavierton mit Zuhülfenahme der orchestralen Phantasie den gefälligen Schein blühenden Lebens anzudichten, so sehr er sich für einen wenn auch noch so oft behandelten Gegenstand seiner Darstellung stets von Neuem erwärmte, so sehr ließ er es sich angelegen sein, daß das Temperament dem Geschmack nicht über den Kopf wuchs. Wärme ist Leben, Leben Wärme — und wo gab es mehr Leben als bei Bülow? Als eine Natur aus einem Guß kannte er auch die ungestümeren Wallungen des Blutes, aber er ließ es nie zur Fieberhitze aufsieden. Er wußte das Materielle zu bändigen, sich nutzbar zu machen; die Herrschaft über sich selbst verlor er nie. Bülow hatte rhythmische Wärme, Rubinstein nur eine gesteigert sinnliche.

Deshalb konnte auch Rubinstein weder sich noch andere meistern. Deshalb wußte Bülow mit dem Tactstock Wunder zu wirken. Nichts ist so suggestionskräftig als der Rhythmus — und Bülow war der verkörperte Rhythmus. Was von ihm ausstrahlte, war in Rhythmus

umgesetzter Wille. So bot sich das Schauspiel von der unwiderstehlichen Gewalt des zum Genie gesteigerten rhythmischen Willens, wenn Bülow an die Spitze des Orchesters trat.

Eine höflich-winkelige Verbeugung und ein gutmüthig ironisches Lächeln für das Publicum, ein knapper kameradschaftlicher Gruß, ein anfeuernder Wink für „seine Leute“: dann ergriff er das Stäbchen. Ein scharfes Aufklopfen, dem ein angedeutetes Motiv zu Grunde zu liegen schien, der Arm hob sich — und sausend wie ein Fallbeil durchschnitt der Tactstock die Luft. Im gleichen Augenblick setzte das Orchester mit erdenklichster Genauigkeit ein. Ein Blitz fuhr aus Bülow's klugem, graublauem Auge; die Gestalt streckte sich: der erste Accord schlug ein wie ein Schuß in's Schwarze und sobald der Werth der auszuhaltenden Note zu Ende war, verstummte wieder alles mit einem Ruck. Wie vorher der Ton, so sprach jetzt die Pause. Man glaubte die vielköpfige Truppe unisono Athem holen zu hören: dann folgte der nächste Schlag. Jeder Musiker hing am Blick des Capellmeisters, als ob er am Bülow'schen Gedächtniß Antheil hätte und seine Stimme längst auswendig könnte. Der seelische Einklang war da: kräftig hörte man den Puls im Organismus des Kunstwerkes schlagen. Nicht in der Art, daß sich Tact gegen Tact abzeichnete, sondern daß der Satz den Gegensatz wie aus unmittelbarer Eingebung des Tondichters hervorzurufen schien und Instrumentalisten wie Hörer sich nie einer fertigen, sondern stets einer werdenden Schöpfung gegenüber zu befinden vermeinten.

Jedesmal wurde für Bülow die Composition, welche er vorführte, zum Erlebniß; es erfüllte ihn innerlichst, zog den ganzen Menschen in Mitleidenschaft und alle Fibern seines Körpers mußten mitschwingen. Am Wink des

Stäbchens konnte er sich nicht genügen lassen. Das Auge überwachte die Holzbläser, während die linke Hand zu den Violinen hinüber zielte. Bülow hatte drohende, beschwichtigende, Freude und Klage, Grazie und Ungestüm entfesselnde Bewegungen. Er verkehrte mit dem Orchester in einer besonderen pantomimischen Sprache, die er, ohne sich im Einzelnen Rechenschaft davon zu geben, zu seinem eigenen Gebrauche ausgebildet hatte. Sie bedünkte die Nichteingeweihten im Publicum hier und da befremdlich, aber sie verfehlte niemals ihre Wirkung. Darauf kommt es ja allein an. Wenn er eine Menuett Mozart's dirigirte, so sprach aus den Tönen die ganze himmlische Grazie des Wiener Meisters. Was brauchte es weiter? Sollte etwa der Dirigent die ihm einmal eigenen eckigen Gesten durch die Beugungen und das feinberechnete Lächeln eines Cavaliers mit Haarbeutel und Schnallenschuhen zu verzierlichen suchen? Er wollte doch auch dem Publicum keinen Augen- sondern einen Ohrenschmaus gewähren. Seine einzige Sorge war, daß das Tonstück so zu Gehör kam, wie es dem, der es schuf, wohl vorgeschwebt hatte. Selten wird recht bedacht, welch' ungeheuere Verantwortung auf den Schultern des Dirigenten lastet, wie er auf hundert Dinge zur gleichen Zeit aufmerken muß, wie das Versagen des geringsten Rädchens die ganze weitschichtige Anlage in's Stocken bringen kann! Handelt der Capellmeister also nicht viel rücksichtsvoller gegen die Zuhörer, wenn er ihnen durch eine sich klar ausprägende energisch sichere Führung jeden Zweifel, ob nicht ein auch nur augenblickliches Schwanken eintreten könne, gleich im Vornherein benimmt, als wenn er auf Unkosten der temperamentvollen Wiedergabe die Eleganz seiner Bewegungen sorgfältig ausklügelt oder die Pose unerschütterlicher olympischer Ruhe annimmt — nur damit den

Überfeinerten im Publicum nicht an die Fingerspitzen gerührt werde?

Doch so sicher sich Bülow fühlen durfte: nie ließ er es auf das gute Glück der Stunde ankommen. Er trat mit keiner Orchesterleistung hervor, die nicht mit erdenklichstem Fleiß, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit vorbereitet war. Er konnte den Begriff der Probe erschöpfend definiren — wozu die deutschen Dirigenten und Regisseure, im Gegensatz zu den weniger universell begabten, aber meist fleißigeren französischen und italienischen Capellmeistern, nur selten fähig sind. Setzte Bülow eine Probe an, so bedeutete das vorerst für ihn, daß er bei sich zu Hause unter vier Augen, das heißt unter seinen eigenen und denen des verstorbenen oder abwesenden Componisten, Auffassung und Tempi für das in Rede stehende Werk bis auf die geringste Einzelheit feststellte. Ein Schwanken, Versuchen, Abwägen gab es für ihn im Zusammenarbeiten mit seinen Instrumentalisten fast niemals. Sobald unter seiner Leitung das Studium einer Symphonie begann, war jedes Zurückhalten und Vorwärtsdrängen, jede Abmessung der Stärkegrade innerhalb der verschiedenen Klanggruppen für das ganze Stück wie für schwerer herauszubringende Abschnitte und Stellen im Voraus bestimmt. Auf der Gewissenhaftigkeit dieser Vorbereitung beruhte nicht zum Wenigsten die Autorität, mit welcher er sein Orchester beherrschte; er brauchte sich bei den Proben nicht mit der Partitur abzumühen und konnte seine ganze Aufmerksamkeit der Ausführung zuwenden. Hierbei unterstützten ihn wesentlich sein außerordentlich feines, gegen die geringste Unreinheit empfindliches Gehör und seine Geistesgegenwart, die ihn unter keinen Umständen in Stich ließ. Saßen im Theaterorchester die zweiten Geigen hinter ihm und stand eine E-Saite um ein Komma zu tief, so drehte er sich um und bezeichnete aus einer Zahl von zehn

Spielern sofort denjenigen, der rein einzustimmen hatte. Über die beim Studiren von ihm befolgte Methode wurde viel gefaselt: so, daß er zuvörderst die einzelnen Stimmen von der Einleitung bis zum letzten Tact allein probiren, dann die verschiedenen Gruppen gleichfalls vollständig ihre Partieen ausführen und erst zuletzt, noch dazu in möglichst kleinen Absätzen, das volle Orchester in Thätigkeit treten ließ. In Wahrheit huldigte Bülow der einzig gesunden Anschauung, daß es für die Schulung von Orchestern wie für jedes andere Erziehungsfach keine unter allen Umständen maaßgebenden Systeme, sondern nur Einzelfälle gäbe, daß jede musikalische Vereinigung ihrer Eigenart, ihrem besonderen Können und den zur Zeit noch hervortretenden Mängeln entsprechend zu behandeln wäre. Als er daran ging, die Meininger Hofcapelle für weitgehende künstlerische Ansprüche concertfähig zu machen, war es allerdings geboten, vielfach beim Alphabet des Orchestervortrages zu beginnen, mit dem Vertreter des zweiten Fagotts oder der Pauke längere Privatgespräche zu pflegen; an dergleichen war natürlich nicht zu denken, wenn mit dem Münchener Hoforchester die „Meistersinger" oder mit den Berliner Philharmonikern eine Symphonie Beethoven's studirt werden sollte. Die Strafmittel der Disciplin waren für Bülow überhaupt nicht vorhanden; vielmehr ging er darauf aus, das künstlerische Ehrgefühl seines Instrumentalisten zu wecken, seiner Einsicht schrittweise aufzuhelfen und so sein Vermögen von Leistung zu Leistung zu steigern. Sein Orchester sollte nicht mit der Genauigkeit eines Riesenuhrwerks arbeiten, sondern in geklärtem Verständniß für die Besonderheit des vorzuführenden Tonstückes mitschaffen. Er überwand die Gedankenlosigkeit des Handwerksschlendrians, gegen die sonst Götter vergebens kämpfen, und formte, als moderner Prometheus, Musiker nach seinem

Ebenbilde. Gelegentlich befolgte er die sokratische Methode: er führte den Ausübenden so lange an allen Möglichkeiten, die Sache falsch zu machen, vorbei, bis mit Nothwendigkeit allein das Richtige übrig blieb. Die Cardinalfrage für ihn hieß: wie lernt der Musiker denken? Und alle Tage gab er sich neue, practische Antworten darauf. Wenn man es erlebte, wie das Meininger Orchester in der Zeit, als Bülow das musikalische Scepter über das Herzogthum schwang, die Begleitung zu den Brahms'schen Clavierconcerten in D-moll und B-dur ohne irgendwelche Direction und in geistvoller Durchdringung eines außerordentlich verwickelten, meisterlich polyphon geführten Stimmengewebes bewältigte, so blieb kein Zweifel darüber, daß dergleichen durch keine noch so vorzügliche „Dressur" zu Stande gebracht, sondern nur durch ein einträchtiges Zusammenwirken ihrer eigenen Verantwortlichkeit vollauf bewußter Künstler ermöglicht werden konnte.

Man trat der wackeren Schaar des Hofmusikintendanten Bülow empfindlich zu nahe, wenn man sie etwa mit dem Meininger Hofschauspiel auf eine Linie stellte. Hier wie dort wurde allerdings damit begonnen, aus Begabungen zweiten und dritten Ranges ein gut ineinander greifendes Ensemble zu formen. War jedoch einmal das erste, unumgänglich nöthige Einstimmen im Äußerlich-Technischen erreicht, so gingen der Weg der Meininger Bühnenregie und der eines Bülow weit genug auseinander. Jene kam über ihr Mosaik von scenischen Kleinkünsten, über ihre pseudohistorischen Spielereien, über ihre der Technik der großen Oper entlehnten, dem Wesen des gesprochenen Schauspieles durchaus fremden Decorations- und Chorwirkungen nicht hinaus; sie unterstellte wie nach einem im Voraus entworfenem Regelschema Fähige wie Unfähige der gleichen Zucht und erstarrte im Gewohnten. Bülow da-

gegen zeigte sich als hervorragendes organisatorisches Talent: zudem aber konnte er den Geist walten lassen, der da lebendig macht und klaubte die Stimmung nicht auf dem Papier zusammen, sondern erzeugte sie aus der Empfindung der Stunde — ein freier Mann mit einer Schaar Begeisterter. Es standen sich also die klügelnd anstückelnde Durchschnittsbegabung und die unwiderstehlich fortreißende Willensmacht einer in ihrer Art und Anlage einzigen Persönlichkeit diametral gegenüber. Auch in den Jahren, in denen durch das Meininger Schauspiel noch ein frischerer Zug ging, hat Schiller, hat Shakespeare durch dasselbe nie so unmittelbar zu den Hörern gesprochen wie späterhin Beethoven durch Bülow. Auf der einen Seite wurde der Aufmerkende ergötzt, gelegentlich auch wohl befriedigt — er „gewann in dieser Stunde mehr für seine Sinne als in des Jahres Einerlei" — aber wann fühlte er sich jemals erhoben, erschüttert? Und mit welch' niederschmetternder Gewalt schlug eine Egmont-, eine Coriolan-Ouverture ein, wenn sie Bülow mit „seinen" Meiningern vorführte! War eine größere Verschiedenheit des Könnens überhaupt denkbar? So durfte denn Bülow zu seinen Instrumentalisten sagen: Wir haben uns über das verständigt, was wir gemeinsam bieten wollen; jetzt zeigt einmal, was Ihr ohne mich könnt! Dem gegenüber stelle man sich vor, die Meininger Schauspielregie hätte eines Abends die Drähte aus der Hand gelegt und es ihren Schutzbefohlenen überlassen, sich in selbständiger Verwerthung des Erlernten als natürliche Menschen auf der Bühne zu bewegen. Welch' ein Anblick wäre den Zuschauern zu Theil geworden! Sicherlich sind für die Bestrebungen der Meininger Theaterführung niemals andere Zwecke in Betracht gekommen als rein künstlerische; doch mit welchem Rechte konnte man ihr nachrühmen, sie hätte, wie Bülow, eine reformatorische Bewegung zugleich

eingeleitet und durchgeführt? Im Gegentheil: sie hat die naturgemäße Entwickelung eines richtigen Vortragsstyles auf der deutschen Schauspielbühne durch ihr Beispiel um Jahrzehnte zurückgeschraubt. Durchaus reactionär war es, daß, wie in den Tagen der altitalienischen Prunkoper, der Aufputz zur Hauptsache wurde, während das Dichterwort sich kaum mehr anders ausnahm denn als „verbindender Text" zu den Bildern der Scene. Was war aber neu in dem Besseren, das die Meininger Regie immerhin geben konnte? Goethe in Weimar, Tieck in Dresden, Immermann in Düsseldorf hatten dazu bereits die Vorzeichnungen geliefert. Nicht einmal ihrem Hauptfehler war der Reiz der Originalität zu eigen. Fast schon ein halbes Jahrhundert vor ihrem ersten Auftreten hatte der preußische Intendant Graf Brühl auf dem Gebiete des classischen Schauspieles die Luxusbühne in's Leben gerufen; mit mehr Geist, aber mit ärgerer, weil bewußter Mißhandlung Shakespeare's hat dann Dingelstedt diese Versuche weitergeführt. Ungefähr um die gleiche Zeit nutzte auch der englische Speculationsgeist den Gedanken aus, einen „Kaufmann von Venedig", einen „Richard III." zu einem die breite Menge anlockendem Schaustück umzugestalten — was wiederum Friedrich Haase auf der Leipziger Scene nachäffte. Was nach all' dem noch an Stylgeschmack übrig blieb, das verdarb die von französischen Decorationsmalern überüppig ausgestattete, in Deutschland mit offenen Armen aufgenommene Pariser Feerie. Endlich erschienen die Meininger auf dem Plan. Sie haben von Anbeginn nur allzuviel Farbe bekannt. Daneben förderten sie manches Gute, weil auch in der Kunst schon der Fleiß an sich nie vom Übel ist. Doch der Kampf, den sie inscenirten, war kein Kampf der großen Geister, und die Ideen, welche sie verfochten, wären besser nicht erneuert worden. Wie

anders Bülow! Als geborener Reformator trat er mit seiner Schaar in die Schranken, als solcher hat er seine Mission erfüllt. Hier handelte es sich vornab nicht um das Wie, sondern um das Was. Hier fragte es sich nicht, ob der gleichsam canonische Text classischer Schöpfungen, über dessen Wortlaut und Geist kaum wesentliche Meinungsverschiedenheiten bestanden, etwa noch des Aufputzes durch einen äußerlichen Schmuck bedurfte, sondern es galt, das Meisterwort Mozart's und Beethoven's von den Entstellungen, welche Unverstand und engherzige Auffassung ihm zugefügt hatten, zu reinigen und in voller Deutlichkeit sprechen zu lassen. Das Meininger Schauspiel belastete die Schaale so stark, bis der Kern erdrückt wurde: Bülow hat mit seiner Devise „Laßt den Geist sprechen" eine neue Epoche der darstellenden Tonkunst heraufgeführt.

Wie Wagner die Oper in neue Bahnen lenkte, so hat Bülow das Concertleben reformirt. Welcher Umschwung durch ihn hervorgerufen wurde, das würdigten Viele nicht ausreichend: so schnell gewöhnte man sich an das Bessere. Die Aufstellung gediegener, oft nach historischen Gesichtspunkten geordneter Programme, die Ausführung derselben in der Weise, daß man jeden Componisten seiner Zeit und seiner Eigenart gemäß sprechen ließ, die Beschränkung der „Solo-", will sagen, Virtuosenvorträge in symphonischen Concerten auf ein bescheidenes Maaß, der festlich-feierliche Ernst, der in der Gegenwart die meisten Orchesterveranstaltungen größeren Styles charakterisirt: wann wurden darauf hinausgehende Forderungen in früherer Zeit anders als ausnahmsweise erfüllt? Zweifellos sind auch vor Bülow dann und wann Programme von künstlerischem Schliff aufgestellt worden: aber wie viele Capellmeister und musikalische Genossenschaften empfanden die innerliche Nöthigung, solch' vereinzelte Beispiele nachzuahmen? Als

jedoch Bülow mit seiner unerbittlichen Hartnäckigkeit, mit seinem niederzwingend bahnbrechendem Geist die Führung übernahm, da durfte Niemand zurückbleiben — er mochte wollen oder nicht. Manche glaubten freilich, mit den neuen Programmen bereits den Weg zur „Methode", wenn nicht gar zum Genie Bülow's gefunden zu haben. Sie begleiteten kein harmloses Weber'sches Strophenlied mehr, ohne den Hörer durch nagelneue Feinheiten eigener Auffassung zu überraschen, trauten sich nicht mehr an Haydn's „Symphonie militaire" heran, ohne vorher eine Sonderprobe mit dem Triangelspieler abzuhalten. Aus jeder Achtelnote sollte die Originalität äugeln, jede Begleitungsfigur ein Paralipomenon zur „Welt als Wille und Vorstellung" sein. Mit der Zeit wurden jedoch die Geistreichler genöthigt, wieder natürlich und vernünftig zu reden: um so höher war dann der dauernde Gewinn anzuschlagen, welcher für die öffentliche Musikpflege aus einer nicht sowohl buchstaben- als vielmehr sinngetreuen Verwerthung der Bülow'schen Lehre erwuchs. Ihr Kern ist: zugleich mit Pietät, Hingabe und ernstem Nachwägen die Werke der erlauchten deutschen Tondichter zu pflegen.

Ihnen, den Bach, Mozart und Beethoven, als den Großmeistern des polyphonen Styles, gehörte das Beste von Bülow's Liebe. Er wahrte Bach seine Würde und Erhabenheit, bewies, daß man jedes Fugenthema gesangsmäßig zu spielen oder spielen zu lassen hat, ohne es zu modernisiren und setzte den oft vernachlässigten Melodiker Bach in seine gebührende Herrschaft ein, indem er seine Contrapunctik im Fluß eines ebenmäßig gefühlsdurchdrungenen Vortrages aufgehen ließ. Manchen seiner herrlichsten, zuvor schon fast verschollenen Tondichtungen hat er wieder ihr Recht werden lassen. Was Mendelssohn für das Wiederaufleben der großen Chorcompositionen Bach's, das

war Bülow für das Neuerstehen vieler seiner Clavierwerke. Als feurigster Lobredner Bach's that er den tiefsinnigen Ausspruch: „Wie es einst zu Florenz und auf anderen italienischen Universitäten eine Dante-Facultät gab, deren Mitglieder ihre philologische Thätigkeit lediglich auf die Räthsel dieser gewaltigen Sphinx beschränkten, so dürfte an musikalischen Hochschulen eine ähnliche Specialisirung des Studiums des nur mit einem Dante vergleichbaren deutschen Ton-Riesengeistes Bach am Platze sein." Doch so innig Bülow dem Größten der Großen anhing, so wenig ging er in einem einseitigen Cultus desselben auf. Wer, der nicht selbst Zeuge davon war, mochte es dem Manne mit den abweisend strengen, durch die Wetterstürme des Schicksals geschärften Zügen zutrauen, daß er das feinste Tastgefühl für die leisen Ausbeugungen Mozart'scher Anmuth und Liebenswürdigkeit besäße? Vielleicht war er der letzte Capellmeister, der den zarten Reiz dieser Linien, die, indem sie tragen und stützen, zu schweben scheinen, und damit das Geheimniß der Mozartischen Zeitmaaße aus der Intuition glücklich erfassen konnte. Andererseits behütete ihn die gesund realistische Auffassung des geborenen Historikers davor, den Puder aus den Locken des Wolfgang Amadeus zu stäuben oder den derben mannskräftigen Nacken Beethoven's durch den Faltenwurf einer modern sentimentalen Darstellung zu verhüllen. Er wußte, daß auch die Wahrheit, welche durch das Herbe des Unbedingten, Unversöhnten fast zurückstößt, ihre eigenthümliche Schönheit in sich trüge. Mit Beethoven selbst theilte er den rücksichtslosen Wahrheitsdrang. Dazu auch die Gabe, einen Mann und sein Werk im Ganzen zu begreifen. So hat er Beethoven's beinahe vergessene Jugendwerke wieder zu Ehren gebracht und die ehedem vielumstrittenen Schöpfungen seiner letzten Periode dem frei zugänglichen Bildungsschatze

des Musikers eingereiht. Über den Meister der Sonate und der Symphonie, den man seit Langem zu kennen glaubte, verbreitete er hinwiederum, ohne manierirt zu werden, ein ungewohntes, zauberisches Licht. Bülow sprach Beethoven, wie die großen Schauspieler früherer Zeiten Shakespeare gesprochen haben mögen: bei allem rednerischen Glanz, bei allem technischen Witz des Vortrages hatte der Hörer nie die Empfindung des Declamirten, sondern stets des Miterlebten. Die drei Grundtöne der Seele Beethoven's: das Pathos, die Sentimentalität und der Humor klangen stets aus seiner Wiedergabe bedeutend heraus. Den letzteren in all' seinen Spielarten zu schildern, ihn hart bis an die Grenze zu steigern, wo Beethoven in Berlioz umschlägt, war ihm ein besonderer Genuß. Er lebte in Beethoven, wie er in Bach wurzelte. Aber er ließ es die Romantiker von minderer Formkraft nie entgelten, daß sie keine Beethoven waren. Die Symphoniesätze Schubert's dirigirte er als stimmungsgesättigte Orchesterballaden; liebevoll verdeckte er die mangelhafte thematische Entwickelung in den Ouverturen Weber's dadurch, daß er das in ihnen lodernde jugendlich ritterliche Feuer stark aufflammen und die sie durchtränkende Lyrik sich recht von Herzen aussingen ließ. Mendelssohn's Bild reinigte er von den überflüssigen Zuthaten der übereifrigen Lobhudler wie der unberufenen Tadler; so erschien es in seiner Auffassung als das eines Componisten von anmuthend melancholischem Charakter und bestem gesellschaftlichem Schliff, der neben hochpoetischen Idyllen und Elegieen auch academische Preismusik und neben markloſen Tonspielereien auch prachtvolle Fugen schrieb. Schumann und Chopin, die weiblichsten unter den schöpferischen musikalischen Individualitäten, pflegte Bülow stets mit behutsamer Zärtlichkeit. Sein Chopin-Anschlag war das Denkbarste an nachfühlender

Delicatesse — Thautropfen, die auf ein Rosenblatt fielen. Zu den Clavierm ärchen Schumann's hatte er kaum das rechte innere Verhältniß, aber er wurde ihnen, wenn auch nicht als schwärmerischer Freund, so doch als treuer Erzähler gerecht.

Für Johannes Brahms schuf Bülow nicht nur eine engere Gemeinde von Streitern und Propheten, sondern auch ein Concertpublicum. Er verstand es, hier einen satten Vollklang, dort erschütternde instrumentale Accente in das Brahms'sche Orchester hineinzubannen. Wenn jemals, so geschah hier vor den Mitlebenden „das Wunderbare". Nicht das Geringste wurde zu den in den Partituren gegebenen Vorzeichnungen hinzugefügt, nicht das Kleinste wurde daran geändert: und doch wogte, wenn Bülow am Pulte stand, ein solcher Strom blühenden Lebens durch die Brahms'schen Symphonieen, daß sie mit einem Schlage der Sphäre Mozart's um ein Unendliches näher gerückt erschienen. Die Ursache: etwas wie eine Transfusion des Temperamentes. Zur Gediegenheit des dem schönen Scheine nur selten holden Brahms brachte Bülow aus eigenem Empfinden Fülle und Schmuck des Tonbildes hinzu. Der Wunsch, überzeugend zu wirken, die Kraft, dies zu können, zeitigten ein derartiges Wunder. Wenn es erlaubt ist, nicht nur mit Tannhäuser, sondern auch mit der ihm zeitlich vorangehenden Maria Stuart zu reden: „Der dürre Stab kann Zweige treiben in des Glaubens Hand." Warum jedoch vermählten sich hier bei Bülow Wunsch und Glauben? Wie Wagner die jungen Componisten in Wort und Schrift eindringlich davor warnte, die für das Musikdrama giltigen Gesetze auf die symphonische Musik zu übertragen, so legte es Bülow seiner Generation durch beweiskräftige Beispiele nahe, wie hoch auf letztgenanntem Gebiete eine geschlossene Form zu bewerthen

sei. Dies war neben dem Wunsch des ritterlichen Mannes, einer oft zu Unrecht hämisch geschmähten verehrungswürdigen Persönlichkeit die angemessene Genugthuung zu verschaffen, so recht eigentlich Ziel und Zweck der von Bülow geleiteten Aufführungen Brahms'scher Werke. Es sollten nicht etwa die symphonischen Formen eines Brahms als vorbildlicher Canon für die Componisten des Jahrhundertendes aufgestellt, es sollte nur mit allem Nachdruck betont werden, wie viel es im Bereich der Instrumentalmusik überhaupt auf logisch entwickelte, einheitliche Formen ankäme, ganz gleich, ob die Formen zukünftiger echter Symphoniker so stark mit denjenigen Beethoven's contrastiren würden, wie diese etwa von den Formen Bach's abwichen. Daß auch die Form der Brahms'schen Symphonie als solche, ihrem Gedankengehalt entsprechend, nur eine abgeleitete war, verhehlte sich Bülow selbst am wenigsten. Aber als der große Erzieher, als den man ihn zu rühmen hatte, stellte er mit Fug die Wahrscheinlichkeitsrechnung auf, daß durch Werke, in denen immerhin etwas vom Zeitstoffe rege war, die Zeitgenossen noch am ehesten zu beeinflussen sein würden. Wobei auch in's Gewicht fällt, daß er für Brahms vorwiegend vor einem norddeutschen Publicum eintrat, welches in der Kunst eher auf schöne Sinnlichkeit zu verzichten geneigt ist, sofern es nur durch Geist und Können entschädigt wird. Möglich, daß Bülow, vom Feuer seiner eigenen Beredtsamkeit mit fortgerissen, mehr bewies, als er ursprünglich zu beweisen sich vorgenommen hatte. Der Vortheil war dann auf Seiten der Zuhörer, die, ohne es recht zu wissen, den Poeten und Componisten Bülow kennen lernten. Der Nachtheil auf Seiten der Brahms'schen Symphonieen, bei denen Viele noch nach Bülow's Tode ein größeres Maaß von Frische und Eigenart voraussetzten, als jene ihrem Wesen nach bieten konnten.

Bülow hat Brahms gegeben, was Brahms', und Wagner, was Wagner's war. Er verehrte in Brahms den tief schwermuthsvollen Nachschöpfer des „Schicksalsliedes" — seines Schicksalsliedes —; er schätzte in Brahms den ihm wahlverwandten sittlichen Ernst und trat für ihn ein, weil er nicht um die Gunst des großen Haufens buhlte. Brahms war ihm das ruhig milde Ausklingen einer in der Ausbildung wunderwürdig entwickelter reiner Instrumentalformen unerreichten Vergangenheit; indem Bülow Brahms pflegte, warf er wieder und wieder Streiflichter auf Beethoven. Der Symphoniker seines Herzens, das drangvoll und sehnsüchtig unendlichen, am Horizont erst aufblauenden Fernen entgegenschlug, blieb Richard Wagner. Vielleicht ließe sich sagen, daß er im Laufe der Jahre eine kleine Wendung vom Dramatiker zum Musiker Wagner gemacht habe. Dem ersteren, dem wahrhaft revolutionären, fühlte er sich in den Zeiten seines Werdens, dem zweiten, der seine Orchester-Polyphonie auf gesundem conservativem Grunde aufwachsen ließ, im reifen Mannesalter näher verwandt. An beiden liebte er die großzügige Romantik. Die Scene sank späterhin in seiner Gunst, weil er nicht wie Wagner aus jeder Enttäuschung sich eine neue Hoffnung zeugen konnte, sondern sich über den endgiltigen Sieg der ideal-feindlichen Strömungen im deutschen Theaterwesen klar wurde. Hingegen erkannte er mit Liszt als einer der Ersten, wie das streng durchgeführte, in symphonischem Zuge ausgestaltete Leitmotivsystem des wagnerischen Dramas den Anforderungen straffer musikalischer Logik entsprach. Auf dieser Erkenntniß fußte seine Leitung des „Tristan" und der „Meistersinger". Je mehr er das Gesetzmäßige in der Durcharbeitung des Stimmengewebes hervorhob, um so höher steigerte sich die dramatische

Wirkung, um so heißer wogten die Blutwellen, die den festgefügten Organismus des sich seiner vollen scenischen Belebung erschließenden Kunstwerkes durchdrangen. Es mag unter den Wagner-Dirigenten geschicktere Regisseure, geschmeidigere Klangfarben-Talente gegeben haben: Bülow war derjenige aus ihrer Zahl, der den Zusammenhang Wagner's mit den großen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts am eindringlichsten herauszuheben vermochte. Unter seinem Stabe ist das monumentalste Stück Wagnerischer Tonarchitectur, das Lohengrin-Vorspiel, vielleicht zum letzten Male ganz im Sinne seines Schöpfers erklungen. Keiner begriff Wagner wie er, weil er den Muth wie die Fähigkeit besaß, seine Liebe mit dem Verstande nachzuprüfen. Hinwiederum war zu viel Treue in ihm, als daß die Liebe je hätte eine Minderung erfahren können. Mit Recht hatte Bülow nur ein Achselzucken für die Gerüchte, die es Wort haben wollten, daß er in späteren Tagen mehr aus Pflicht als aus Neigung für Wagner eingetreten wäre. Hat er doch bis in die letzte Periode seiner Wirksamkeit stets sein Bestes daran gesetzt, um Wagner in der Heimath wie jenseits der Grenzen zu Ehren zu bringen.

Wie Bülow der deutschen Musik in der Fremde erfolgreich Bahn gebrochen hat, so ist er unablässig darum bemüht gewesen, bedeutsamen und fesselnden Erscheinungen auf dem Felde der ausländischen Litteratur in Deutschland Eingang zu verschaffen. Für Hector Berlioz, dem der weniger reich begabte Liszt neidlos die Ruhmesstraße eröffnet hatte, erwirkte er eine ausgiebige, dauernde Gastfreundschaft. Obschon er, nicht etwa um Brahms', sondern um Beethoven's willen, sich mit der einst von ihm kräftig geförderten Programm-Musik allmälig friedlich und schiedlich auseinandersetzte, verehrte er doch in Berlioz den Erfinder kühner und selbständiger musikalischer Gedanken, das

fruchtbarste Instrumentationsgenie, den wählerischen Rhythmiker, vornehmlich aber den Mann des weitgeschwungenen, künstlerischen Profiles. Er hat seinen Landsleuten die Bekanntschaft mit Berlioz'schen Tonstücken vermittelt, die, wie die Corsar-Ouverture, selbst angesehenen Pariser Musikern unbekannt blieben. Von neueren französischen Componisten hielt er am meisten auf Bizet und Saint-Saëns. Diesen achtete er seiner guten musikalischen Umgangsmanieren und seiner ausnehmenden contrapunctischen Fertigkeit halber. An der „Carmen", die unter den Händen denkträger Capellmeister zur Operetten-Oper geworden war, vollzog er eine künstlerische Ehrenrettung. In seiner Auffassung fielen auch über die Partitur tragische Schatten — die man schon bei einer aufmerksameren Durchsicht des Textes gewahren kann, sofern nämlich nicht die Titelfigur, die femme très-bien comprise der ächten Bohême, sondern der in der Leidenschaft wie in der Verzweiflung gleich ehrliche José als Held betrachtet wird.

Hatte Bülow für die Franzosen und ihre Kunst verbindliche Artigkeiten, so setzte er für die neuere slavische Musik stärkere Hebel ein. Hier glaubte er Neuland zu sehen und vermuthete, daß die in den Kreisen russischer Symphoniker breit genug eingebettete Zukunftsbewegung sich in Bälde auch vertiefen würde. Irrte er hierin, so mochte dem zu Grunde liegen, daß er einen Theil der Sympathieen, die ihm Turgenjew und der wahrhaft dichterisch empfindende, noch von keinen reformatorischen Schrullen geplagte junge Tolstoj einflößten, ohne Weiteres auch den Borodin und Tschaikowsky zu Gute kommen ließ. Mit allem Recht wies er auf das zumeist herzhafte, aus einem noch nicht ausgesogenem Boden reicher Volksmelodik erwachsene musikalische Empfinden jener und ihnen verwandter Talente hin; daß in ihren Compositionen neben einem

frischen Überschäumen sich bereits Anzeichen raffinirter, hauptsächlich auf französische Einflüsse deutender Übercultur bemerkbar machen, daß eine billige italienisirende Sentimentalität sich oft zu der hochmodernen Harmonik in einen wunderlichen Gegensatz stellt: darüber sah er allzu nachsichtig hinweg. Stärker wurde das Vertrauen gerechtfertigt, das er den Czechen Smetana und Dvorak entgegenbrachte. An ihnen erfreute ihn neben der originellen Thematik und der verhältnißmäßig ächtfarbigen Naivetät des Musicirens die übersichtliche Schreibweise, das Ebenmaaß der Periodisirung. Lange Zeit hindurch war Bülow der einzige Deutsche, welcher sich davon zu überzeugen der Mühe werth hielt, daß den Opern Smetana's künstlerische Rechtstitel zur Seite stünden, von denen sich der auf der Oberfläche der Erscheinungen hinschießende czechische Chauvinismus nichts träumen ließ.

Für die Aufführung seiner eigenen Compositionen rührte Bülow von seinen Mannesjahren ab kaum mehr eine Hand. Als er jung war, kam er nicht ganz leicht darüber hinweg, daß Richard Wagner seine Musik zu „Julius Cäsar" freundlich, aber nicht gerade enthusiastisch aufnahm. Aber bald lernte er es, sein Können scharf, ohne Eigenliebe zu prüfen und sah ein, daß man mit einem auch noch so verfeinertem Geschmack einem von Hause aus flügellahmem Pegasus nicht allzuweit fortzuhelfen fähig sei. Wer glaubte, daß ihm diese Erkenntniß eine unheilbare Wunde schlug, hat ihn gründlich verkannt. Er war zu sehr Mann, um dem lange nachzutrauern, was er nie besessen; er war zu klug und hatte zu viel Humor, um sich selbst vor dem Spiegel eine Comödie vom verkannten Genie und der undankbaren Welt vorzuführen.

III.

Der rastlose Thätigkeitstrieb einer Natur, die in der Ausnützung jeder Minute den Tag zu verdoppeln wußte, die Streitlust, die in der rein künstlerischen Arbeit des entschlossenen Parteigängers sich kaum bethätigen konnte, der Wunsch, über den engeren Schülerkreis hinaus sich erzieherisch zu bewähren, endlich das unstillbare Mittheilungsbedürfniß einer ungestüm lebhaften Natur zwangen Bülow ein drittes Instrument in die Hand, das er mit nicht geringerer Fertigkeit beherrschen lernte als den Flügel und das Orchester: die Feder. Der Subjectivismus, welchen der sich in den Dienst seiner Heroen stellende, ausübende Musiker zurückzudrängen hatte: im Schriftsteller konnte er sich ausstürmen. Bei ungleichmäßiger Vorbereitung mehr sprunghaft als der Pianist, nervöser, moderner, vom Tageseindruck mehr bestimmt als der Dirigent, hatte der Schriftsteller Bülow vor jenen Beiden den feinsten Reiz des Persönlichen voraus. Als Clavierspieler ein Charakter, als Capellmeister ein Genie, war Bülow als Schriftsteller nur ein Talent. Das Genie war nicht übertragbar; die Tradition, welche es aufzurichten sich bemühte, sickert jetzt im Alltagsdasein des ihm folgenden Geschlechtes allmälig

ein. Was die Feder zu Papier brachte, giebt für die Nachlebenden ein nur theilweise noch klar zu erfassendes Bild des Künstlers, aber einen Spiegel des Temperamentes und eine im Ganzen sich reinlich herausschälende Silhouette des Menschen.

Naturgemäß stützte sich der federführende Pädagog auf die Erfahrungen des Musikers. Seine mit Anmerkungen überreich durchsetzten, von musikhistorischen Prologen eingeleiteten Ausgaben classischer Clavierwerke waren erweiterte Programmbücher seiner Concertvorträge. „So führt' ich meine Klinge": das könnte ihnen insgesammt als Generalmotto vorgedruckt werden. Aber so sehr es Bülow sichtbarlich freute, sich dem Belehrung heischenden Schüler als Mann von Qualitäten vorzustellen, nie ließ er das große Geheimniß aller Pädagogik außer Acht: dem Lernenden auf halbem Wege entgegenzukommen. Dann aber packt er ihn, um ihn zu interessiren, und zwar bei beiden Schultern: er ärgert ihn aus schlechten Gewohnheiten heraus, reizt seine Eitelkeit, bringt ihn in eine heilsam beschämende Verlegenheit, indem er neben ausgedehnten musikalischen auch achtbare litterarische und selbst etliche philosophische Kenntnisse bei ihm vorauszusetzen scheint. Alles jedoch dient dem Endzweck, den Schüler im Sinne des pietätvollen, aber frei ausschreitenden Menschen geistig mündig zu machen. Die Krone seiner Leistungen auf diesem Gebiet blieb seine Redaction Beethoven'scher Sonaten: das schönste aller vorhandenen Beethoven-Monumente. Sie macht einen starken Bruchtheil von Clavierlehrern entbehrlich, da sie sich ausschließlich an denkende Leser wendet; was Vorzüglichkeit der Textcritik anlangt, kann sie mit jeder Musterleistung eines classischen Philologen den Vergleich aushalten. Bülow's Glossen dazu sind eine Sammlung von Kerngedanken. Die „musikalischen Bauern-

sprüche" des alten Friedrich Wieck, die sinnigen „Haus- und Lebensregeln" Robert Schumann's haben sich in die aufschnellenden, an allen modernen Litteraturen gewetzten Leitsätze des Zukunftsmusikers gewandelt. Des Musikers, der viel zerstören muß, weil er viel aufzubauen hat. Der recht eigentlich zum Critiker geboren wurde, weil er nicht, wie vor ihm Weber und Schumann, Berlioz und Liszt ein Schaffender war, der ja mit Nothwendigkeit im individuellen Empfindungsbereich befangen bleibt. Mit einem stets zu Entdeckungen bereitem Geist, einer sich von Fall zu Fall erneuernden schriftstellerischen Technik und einem starkem, weder an eine einzelne Erscheinung noch an einen Parteibegriff gebundenem Anempfindungsvermögen ist Bülow hingegen wohl der beste Musikcritiker geworden, der bisher in Deutschland zu Worte kam.

Freilich wollten es Manche mit Berufung auf „principielle Gründe" in Abrede stellen, daß Bülow für die Critik befähigt gewesen wäre. Es hätte ihm vor allem die Objectivität gemangelt. Gar nicht so selten hätte er sich widersprochen, verschiedentlich die Penaten seines Hausaltares ausgewechselt und die Stärkegrade der von ihm abgegebenen Lob- und Tadelsprüche mit ebenso geringer Behutsamkeit abgemessen, als deren äußere Form auf einen allgemein giltigen Gesellschaftston abgestimmt.

Bülow hat all' diese Sünden gegen den Philistercomment begangen; es ist ihm auch darob kein Haar von den Zähnen gefallen. Der Critiker als Objectivitätsmaschine! Waren vielleicht die beiden Schlegel als Critiker stets objectiv? Oder Schiller in seiner Critik des „Egmont", in seiner Beurtheilung Bürger's? Goethe gegenüber Kleist? Lessing in seiner Abrechnung mit Corneille? Oder ein Diderot, ein Saint-Beuve? Oder Robert Schumann und Heinrich Heine, die Meyerbeer

schärfer zusetzten, ihn weit weniger mit sachlichen Gründen bekämpften als Richard Wagner? Und um auf das überzugehen, was man mit schwankender Betonung des Wortes als Tagescritik zu bezeichnen pflegt: am anregendsten, und zugleich mit der größten persönlichen Voreingenommenheit haben über Ibsen und Hauptmann Italiener geschrieben, die als verwegene Fechtkünstler im gegebenen Falle auch mehr oder weniger dem Gottseibeiuns die Stange halten, als legitime Enkel der Cajus und Cicero aber doch zweifellos patricische Advokaten sind.

Was war der Critiker Bülow?

Vor allem, was ja in Zeiten allerdings selten genug, in denen vor problematischen Naturen und vor Akademikern des Wollens gar kein Wille mehr zu finden: ein Mann. Ein Mann, der aus dem Vollen lieben und hassen durfte, da ihm Liebe und Haß die Flügel aufhellender, förderlamer Gedanken beschwingten. Ein Mann, der jedes neuen ehrlichen Feindes froh wurde, sofern er sich dessen bewußt war, daß ihm in der Abwehr die Kräfte wuchsen — der sich an den Vorzügen solcher Feinde lernend erfreute. Ein Mann, der nicht ängstlich bei allen Mitbürgern herumhorchte, vielmehr einer, der sich an der Resonanz des eigenen großen Herzens genug sein lassen konnte. Einer, der Blut und Eisen in sich hatte; einer der, wenn er auch die befreiende That nicht in's Leben zu rufen vermochte, doch dazu half, sie vorzubereiten. Keiner, dem's darum zu thun war, sich Nachschwätzern gegenüber als unfehlbares Orakel aufzuspielen, sondern einer der diejenigen zu eigener Geistesarbeit anregte, denen es eine Lust ist, zu denken. Der weder sich noch andere auf ein alleinseligmachendes Dogma verpflichten wollte. Der wußte, daß jeder Tag dem Strebenden neue Erkenntniß bringe, und sich nicht scheute, vor der Öffentlichkeit zu bekennen, daß er Irrthümer überwunden

hätte. Durchdrungen war Bülow davon, daß in der Kunst Wahrheit und Schönheit keine unveränderlichen, aus einem Schulsack in den anderen herübergenommenen Erbstücke sind, sondern mit jedem neu aufstrebendem Genius zu frischer, zuvor ungeahnter Herrlichkeit erblühen. Aus der Fülle der Anschauungen zog er die starke Subjectivität. So war es ihm denn gegeben, das Gewicht eines muthig, rückhaltlos ausgesprochenen Lobes und Tadels durch eine künstlerische Behandlung des Ideenzuges und des Styles zu vervielfachen; so durfte er es den minder glücklichen Berufsgenossen geruhig überlassen, hinter dem Phantom einer allseitig sauber gestriegelten Objectivität herzujagen — ihnen, denen nie etwas Rechtes einfällt und in deren Seele nie ein ehrlicher Zorn aufflammt.

Critik ist ein Stück Kunst, durch ein Temperament beurtheilt. Nur wer das letztere besitzt, vermag es das Wort von der „productiven Critik" zu Ehren zu bringen; Manche, die Temperament zu besitzen glauben, haben freilich nur Nerven. Ein productiver Criticker, wie es Bülow war, fördert nicht nur die Kunst, sondern macht auch Schule. Man beginnt damit, ihn abzuschreiben, kommt dann dazu, ihn zu verstehen und geht endlich dazu über, ihm nachzueifern. Just wie das den Meistern der schaffenden Kunst begegnet. Ausgenutzt zu werden in der Weise, daß man von ihm zuerst gebrauchte schlagende Wendungen, treffende Bilder, aufgezeigte Entwickelungssätze ziemlich wortgetreu übernahm, das ist Bülow ebenso widerfahren wie dem etwa halben Dutzend anderer Musikschriftsteller, die seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit eigenen Gedanken auftraten. Nach und nach gesellten sich Versuche dazu, von ihm zu lernen. Sollte es ausgeschlossen sein, daß man schließlich noch mit den moralischen, menschlich schönen Eigenschaften des Critikers Bülow Fühlung gewänne? Bülow hätte es

um die Berufsrecensenten verdient. Wie es Franz Liszt durchsetzte, daß der bis zu seinen Tagen als ein ganzer oder halber Bohémien betrachtete ausübende Musiker von der Gesellschaft als ein Gleichberechtigter aufgenommen wurde, so wirkte Bülow für die Hebung der socialen Stellung des Musikcritikers. Je mehr Verantwortlichkeit er ihm zuwies, je beweiskräftigere Gründe er dafür beibrachte, daß auch die Critiker als Führer der Menge auf dem Wege zu einer vornehmeren geistigen Cultur zu gelten hätten, um so mehr erhöhte er ihr Ansehen. Was er über die Ziele und Zwecke der Musikcritik dachte, das legte er vornehmlich in den Schriften „Kammer- und Hausmusik", „Joachim Raff", „Friedrich Kiel" erschöpfend nieder. „Lebendig, sich stets in ihrem Gegenstande verjüngend, sich durch denselben neu bereichernd" — so wollte Bülow Critik geschrieben sehen. Auch auf diesem Gebiete vermochte er es, Lehre und Beispiel zugleich zu geben. Er entwarf keine trockene Grammatik der Critik, sondern entwickelte Ideen aus typischen Einzelfällen. Fraglos begünstigte ihn ja das Glück insofern, als es ihn in Verhältnisse hinein stellte, die dazu reif waren, daß große Umwandlungen durch rührige Geister in's Werk gesetzt werden konnten. Aber wie wenige sind es, die über ihre Zeit Herr werden! Und wie selten geschieht es, daß sich der Sieger zum Gesetzgeber bildet!

Wenn die Schlachten ausgekämpft und die Thore des Janustempels geschlossen sind, spielen die Buben auf der Straße noch gern Krieg. Von denen aber, die in Reih' und Glied standen, als es heiß herging oder gar Führer waren, thun die Edleren den in Drang und Noth erwachsenen Ingrimm und Haß von sich ab, zeigen sich besorgt darum, daß der Triumph nicht den Übermuth zeitige, lassen auch dem zurückgedrängten Gegner Gerechtigkeit widerfahren und weben mit klugem Bedacht die zerrissenen

Fäden zwischen Vergangenheit und Gegenwart wieder zu harmonischem Gefüge ineinander. So auch im Kunstleben, wenn sich nach langem mühevollem Ringen neue Gedanken und neue Werthe herrschend behaupten. Als der große Kampf um das „Kunstwerk der Zukunft" tobte, trat Bülow vor Wagner, bahnte ihm eine Gasse durch die Reihen der Feinde und deckte ihn mit seinem Schilde gegen die Pfeile der Widersacher. Da aber die Neider und die Lobredner der guten alten Zeit die Waffen strecken mußten, wandelte sich der schlachtenfrohe Heißsporn zum überlegen lächelnden Weltweisen, der gerechten Sinnes auch die Tugenden der Überwundenen rühmte, während das kaum flügge gewordene händelsüchtige Volk noch mit lautem, oft mißtönendem Geschrei um die weiter hinausgerückten Grenzsteine herumsprang. Nicht der unwiderstehliche Trieb, sich zu der jeweiligen, ihrer Macht sich stets überhebenden Majorität in Gegensatz zu stellen, sondern das Bülow eingeborene Bedürfniß, ausgleichende Gerechtigkeit zu üben und das Bestreben, die Jüngeren unter weiteren Gesichtspunkten urtheilen zu lehren, veranlaßten ihn in den schriftstellerischen Arbeiten aus seiner späteren Zeit dazu, einen Felix Mendelssohn mit Nachdruck als unvergleichlichen Meister der Form zu rühmen, auf die neben allem unerquicklich widrigem Raffinement doch unleugbar hervortretenden Vorzüge Meyerbeer's wie der anderen Stützen der Pariser „großen Oper" hinzuweisen und auch der kleineren Talente der Übergangszeit mit freundlicher Anerkennung zu gedenken.

Diese historische Betrachtungsweise in die Darstellung musikalischer Entwickelungsreihen eingeführt zu haben, ist ein Hauptverdienst des Critikers Bülow. Hier zeichnete er den maaßgebenden Grundplan auf. In Rechtfertigung und Vertheidigung schlug sein Temperament oft so stark vor wie ehedem im Angriff. Doch sind nicht auch die

besten Künstler der Weltgeschichtsschreibung, die Tacitus, die Schlosser, Treitschke und Mommsen, eben die Männer der stärksten Temperamente? Vielfach mußte Bülow bei der ihn bedrängenden Fülle eines Riesenstoffes, wie er erst von späteren Generationen vollkommen bewältigt werden dürfte, und in Ansehung seiner Thätigkeit als Dirigent, sich dort mit einer Skizze bescheiden, wo er gern ein Ganzes sorgsam ausgeführt hätte. Und oft mußte gar Wesentliches in ein Aphorism gebannt werden. Aber die Kärrner der Critik werden noch lange genug damit zu thun haben, aus solchen Überschriften die buchgemäßen Capitel herauszuspinnen.

Mitunter wählte Bülow freilich die Form des Aperçu mit gutem Vorbedacht. Vornehmlich dann, wenn er es für geboten hielt, mit seinen critischen Jugendsünden abzurechnen. Er kannte Welt und Menschen hinlänglich genau, um zu wissen, daß die kürzeste Berichtigung die beste sei. Anderes, das scheinbar nach einer solchen Berichtigung aussah, war dagegen nur eine Verdichtung und epigrammatische Zuspitzung von Anschauungen, deren Keime schon in der Seele des Jünglings lagen. Die wahrhaft ehrlichen jungen Democraten bilden sich in reiferen Jahren stets zu den besten staatserhaltenden Kräften aus. Auch persönliche, Bülow hart treffende Schicksale haben keineswegs die Folge gehabt, daß sich in den letzten Jahrzehnten seines Lebens eine Wandlung in seinen Anschauungen vollzog. Seine Schriften liefern hinreichende Beweise dafür, daß er bereits in den Jahren einem gesundem conservativem Denken nicht abhold war, in denen es noch wild in ihm gährte und stürmte. Eine so characteristische Wendung wie die von „lyrischen Gesangsscenen am Clavier, die sich nicht bis zur Usurpation des Dramatischen versteigen", eine Maxime wie „was gebräuchlich ist, ist aus diesem Grunde noch nicht immer verbraucht" — sie stammen

bereits aus dem Jahre 1855. Der ihm von humorlosen Pedanten verübelte Scherz, die Brahms'sche C-moll-Symphonie „die Zehnte Beethoven's" zu nennen, wird dadurch in das rechte Licht gesetzt, daß von ihm an anderem Ort Beethoven's Violinconcert als seine zehnte Symphonie gepriesen wird, vollends aber dadurch, daß in dem ergreifenden Nachruf auf Tausig — wohl dem schönsten, abgeklärtesten aller Aufsätze Bülow's — der bitter ernste Satz an entscheidender Stelle steht: „eine zehnte Symphonie hätte schon aus dem Grunde nicht geschrieben werden können, weil sie nicht geschrieben worden ist". Dem Schärferblickenden kann es ohnedies nicht entgehen, daß in den früheren Aufsätzen über die Compositionen Liszt's in erster Linie der zweifellos in höchstem Grad zur Dankbarkeit verpflichtete Freund und Schüler, in den späteren auf Brahms gemünzten Schlagworten der besorgte, warnende, auf die Bedeutung strenger, constructiver Formen unermüdlich hinweisende Pädagog sich vernehmen läßt. Man vergleiche nur mit diesen Äußerungen die einschlägigen Stellen aus Bülow's Briefen. Wohl findet sich in ihnen einmal ein spöttelndes Wort über die etwas schwülstige Prophezeiung, mit der Schumann die Claviersonaten und ersten Lieder von Brahms begrüßte. Doch kaum hat Bülow Brahms in's Auge gesehen, als er seiner Mutter bündig erklärt: „es ist in seinem Talent wirklich etwas Gottesgnadenthum im guten Sinne". Geschrieben 1854, elf Jahre vor der ersten Aufführung von „Tristan und Isolde" unter der Leitung Hans von Bülow's. Andererseits hat er niemals seine Zugehörigkeit zum Bayreuther Kreise verleugnet. Er hat die anstrengendsten Concertreisen unternommen, um den Bayreuther Fonds durch eine ansehnlichere Summe zu bereichern, als sie diesem je seitens eines Einzelnen zu-

floß — von König Ludwig dem Zweiten abgesehen. Er hat auch als critischer Schriftsteller bis zuletzt im Wesentlichen keine anderen Ansichten vertreten, als sie Richard Wagner in Aufsätzen aussprach wie „Über das Opern-Dichten und Componiren", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" — Abhandlungen, in welchen Wagner ebenso manche von ihm früher ausgesprochene Behauptung stillschweigend, durch Aufstellung einer besser begründeten Gegenbehauptung matt setzte, wie dies der ihm verbündete Bülow seinerseits zu thun liebte. Als Stylisten haben sie sich beide nicht sonderlich verändert. Wagner war bei seinem künstlerisch gehobenem Ton und fortreißendem Pathos, bei seinen langathmigen Perioden und Schachtelsätzen geblieben; Bülow hatte die Kunst, auf kleinstem Raume alles Erdenkliche zu sagen, nicht erst zu erlernen brauchen. Als Critiker tödtete er dort die überflüssige Mittelmäßigkeit ohne viel Umstände mit einem wohlgezieltem Stich, wo sie Andere erst mit einem salbungsvollem Sermon auf ihr Ende vorbereiten und dann in einem Ocean von Phrasen ertränken. Er verstand sich auf die allerfeinste Kunst: so zu schreiben, daß ebensoviel zwischen den Zeilen steht, als in ihnen. Dies wird ihm auch Niemand ablernen. Sein Persönlichstes wird ihm kein Critiker ablauschen.

Der letzte Aufschluß über dieses „Persönlichste" des Critikers Bülow ist darin zu finden, daß er seine werthvollsten schriftstellerischen Vorzüge in seinen Briefen entfaltet. Was darin nicht als unmittelbarer, an nahe Verwandte oder Freunde gerichteter Gefühlserguß erscheint, ist Critik. Es mag dahingestellt bleiben, ob Bülow jemals den Gedanken ernstlich erwog, seine Briefe veröffentlicht zu sehen; jedenfalls hatte er, wenn er an den Einzelnen schrieb, stets unbewußt eine Vielheit vor Augen, die er

antreiben, bessern, bekehren wollte. Zugleich mit dem Pfeil, der den Titular-Adressaten nur leicht ritzen, gleichsam nur mahnen sollte, die Vorstellungen des Schreibers recht aufmerksam entgegenzunehmen, schoß er gleich ein ganzes Bündel für die Gesammtheit aller an den erörterten Fragen irgendwie interessirter Leser ab — wie denn auch seine Sarkasmen in der mündlichen Unterhaltung fast immer zum Fenster hinausgesprochen waren. Da sich nun seine Tischgenossen und Correspondenten zu einem beträchtlichem Theil aus Musikern zusammensetzten, Musiker aber als wirkliche oder eingebildete Gefühlsmenschen nur selten Psychologen sind, gab es um Bülow stets Gekränkte im Überfluß, denen weh zu thun kaum hier und da beabsichtigt war. Der Einzelne bog sich unter dem Schwergewicht dieser zum Besten der guten Sache hinausgeschleuderten Invectiven, brach unter der Wucht dieser Ausfälle zusammen — die von einer größeren Corona von Betroffenen mit jubelndem Beifall aufgenommen worden wären; denn das Volk läßt sich immer schlecht behandeln, wenn es mit Witz geschieht. Viele von Bülow's Briefen bestanden nur aus einer Kette von Schlägern, die er nicht etwa zusammenraffte, wie einer, der mit Geist und Laune glänzen will, sondern die ihm ungesucht in die Feder flossen, als einem „Fernhintreffendem", dem Kürze die Seele der Critik bedeutete. Aber er war nur in der Form sprunghaft, nicht in der Entwickelung der Gedanken. Sein Leser mußte leichtfüßig sein, im Sinne Nietzsche's tanzen, auch wohl fliegen können; Bülow liebte es, seine Causalitäten nach Goethe und Beethoven, seinen Ausdruck nach Montaigne und Rochefoucauld zu modeln. Sein Briefstyl war der der Überraschungen. Er bevorzugte Wendungen, die selten erwartet werden konnten, aber fast immer den Nagel auf den Kopf trafen. Er

war vielleicht der einzige Deutsche, der kein System zu Wege bringen konnte, aber er verstand sich auf die schwere Kunst, in jedem Satze mit wenigen Strichen etwas Anschauliches zu geben. Immerhin schrieb er als Jüngling, als heranwachsender Mann fließender, gebundener wie in den letzten Jahrzehnten seines Lebens. Skizzen, wie er sie vom Gesellschafts- und Geistesleben Wiens um die Mitte des Jahrhunderts entwarf, werden einen dauernden Werth behalten. In der Folge wurde er allerdings dessen müde, oft auf eine stichhaltige oder selbst nur dem Scheine nach schlagfertige Replik warten zu müssen, gewöhnte sich an eine Unterhaltung auf eigene Hand und übernahm sich nicht selten in Paradoxen. Die Vermuthung sei erlaubt, daß er, um die ihn ärger und ärger peinigenden physischen Schmerzen zu betäuben, zuletzt wie Heinrich Heine seinen Witz in's Gallige zog und gegen sich selbst kehrte.

Neben dem critischen kam aber auch sein anderes, sein in schöner, edler Menschlichkeit sich auslebendes Ich in seinen Briefen vollauf zu Wort. Hier entwickelte er eine bezaubernde Liebenswürdigkeit der Sprache, die nicht, wie bei manch' einem seiner engeren Freunde und Kunstgenossen, äußerlich blendet, der Schule des Salons und der Diplomatie entstammt, sondern dem stets regem Gemüthsbegehren eines Uneigennützigen entquillt, seinen Mitmenschen wohlzuthun. Er schreibt herzlich, weil er gut, überzeugend, weil er ehrlich ist. Was er über sich selbst mittheilt, hat somit documentarischen Werth, weil es das Gepräge absoluter Wahrheit zeigt. Kein moderner Seelenanalytiker von Beruf, kein Neufranzose und Neurusse wäre im Stande, den Entwickelungs- und Leidensgang des Genies, das Aufbrechen der Blüthe eigenen künstlerischen Wollens und Könnens aus der beengenden Knospenhülle traditioneller

Lehre so anschaulich darzustellen, wie dies Bülow in den Selbstbekenntnissen seiner Briefe vermochte. Sie eröffnen einen wundersamen Einblick in das Werden einer durch alle Stürme und Unbilden des Lebens erst recht zu ungewöhnlich energischen Willensbethätigungen angespannten Individualität. Ob aber auch der Charakter in der Schmiede der Noth sich härtete: in der rauh gewordenen Schale erhielt sich der weiche Kern eines fast frauenhaft zarten Empfindens, eines schrankenlosen Hingebungsbedürfnisses. Die Briefe aus Bülow's Knaben- und Jünglingszeit sind eine wahre Apotheose der Kindes- und Freundesliebe — einer Liebe, deren Äußerungen einen Tact verrathen, wie ihn nur eine ganz naive Reinheit des Herzens verleihen kann. An die um weniges jüngere Schwester schreibt der Knabe in mehr gemüthlich burschikoser Weise, an die Mutter stets mit einem vernehmlichem Beiklang von Ehrerbietung. Und wie leidet er, als ihm das Mißverhältniß zwischen Vater und Mutter offenbar wird! Wie sehr läßt er sich die geringfügigste Übereilung nahegehen, deren er sich seinen Eltern gegenüber schuldig gemacht hat, was thut er nicht, selbst wenn er sich seiner in so Manchem an verjährten Ideen haftenden Mutter gegenüber im Rechte weiß, um die Zürnende zu versöhnen, mit welch' innigen Worten beklagt er es, als ihm der Vater jählings entrissen, daß ihm der „wahrste, liebste, beste Freund" gestorben — ein Vater, der sein hochbegabtes Kind kaum je anders als mit den Augen des in seiner Eitelkeit geschmeichelten Schöngeistes betrachtet hatte. Ebenso wenig wog er im Verhältniß zu den Freunden und Berathern seiner Mannesjahre jemals das, was er gab, gegen das ab, was er thatsächlich empfing. Täuschte er sich in Jemand, den er mehr mit den Augen der Phantasie als mit dem nachprüfendem Blick

des Verstandes angeschaut hatte, so war er mit rührendem Eifer bemüht, Entschuldigungsgründe zusammenzutragen. Liszt und Bülow fanden in Wagner manch' menschliche Schwäche mehr, als sie vorausgesetzt hatten: da ist es Bülow, der, seine eigenen Enttäuschungen hintansetzend, Liszt auf das liebevollste zu trösten sucht. Er war ein Blutzeuge der Freundschaft, ein Märtyrer der Liebe. Fülle des Leides hatten die Götter auf sein Haupt gehäuft, damit er erführe, mehr denn irgend Einer, wie es zucke und brenne in der Brust des Menschen, dem „an keiner Stätte zu ruhen" gegeben ist. Auch ihm quoll aus Schmerz und Entsagung das Mitleid für die Creatur; mit seinem Herzblut schenkte er ihr sein Bestes — Thränen und Trost zugleich.

Wie fast allen Genies, welche der Aberwitz belächelt, weil es ihm verwehrt ist, in die Tiefen ihres Wesens zu blicken, schlug ihm ein weiches, gütevolles, leicht verletzliches Kinderherz in der Brust; die Scham vornehmen Empfindens hatte es gepanzert gegen das unlautere Spüren dreister Neugierde. Der unerbittliche Dialectiker barg in seinem Innersten eine schöne, glückliche Naivetät. Er hatte die Sprache des Norddeutschen und das sinnige, wie in Blumenkelchen halb verschlossene Gemüth der Romantiker des Südens. Er kannte die Welt, in der man schwärmt, denkt und ficht, aber nicht die, in der man Procente nimmt; darum wucherte der Eine seinen Beutel, der Zweite seine Gaben, der Dritte sein Herz aus. Er war Freiheitsmann, doch glaubte er an das Gute im Demagogen und Absolutisten; er war Tribun vom Scheitel bis zur Sohle, doch träumte er noch vom Volk der Befreiungskriege. Blitzschnell von Illusionen zu Wirklichkeiten springend, forderte er für den Künstler das ungeschmälerte Recht des Temperamentes. Es schuf ihm höchste Wonne und bitterste Trübsal. Je

mehr sich sein Können bis zum Unerhörten steigerte, um so stärker mußten alle Fasern seines Seins vibriren. Nur die Philiströsen haben sich des bestgeregelten Umganges mit Musen und Menschen zu erfreuen; je mehr aber die Begabung darnach geartet ist, seelische Tiefen aufzuwühlen, je gewaltiger insbesondere die durch eine außerordentliche Anstrengung aller Geistes- und Nervenkräfte zu erzielende Leistung des Dirigenten ist, um so heftiger muß auch das ganze Innere der Persönlichkeit in der Zeit der Vorbereitung wie des Ausruhens von solcher Leistung in Mitleidenschaft gezogen werden. Da hatten denn die Zwischenträger bei Bülow jeweilig gewonnen Spiel; da brannten die Wunden um so heißer, wenn der Unverstand der Menge ihn wurmte, die Gesinnungslosigkeit fähiger, jüngerer Genossen ihn erbitterte, der Undank der Freunde an ihm zehrte. Doch als echt edelmännische Natur hat er selbst dort verziehen, wo es ihm nicht gelang, zu vergessen. Wie konnte ihn hinwiederum der kleinste Beweis wärmerer Zuneigung, die geringste Bezeugung nachfühlenden Verständnisses innig erfreuen! Es ließ ihn nicht ruhen, bis jeder ihm erwiesene Dienst doppelt und dreifach wettgemacht war. Vielen hatte er ein neues Leben erschlossen in unerschöpflich großherziger Gebelaune des Geistes — einsam war es in seinen späteren Tagen um ihn geworden. Nur wenige unter denen, die zu seinen Füßen gelernt hatten, erhielten sich den Muth ausdauernder Treue und Aufrichtigkeit gegen ihn.

Es liegt wohl in der Natur der Allermeisten, daß sie höchstens gutmüthigen Thoren gern verpflichtet sind. Man fürchtet die, welche mit Verstand geben. Und die Einseitigen hegen ein tiefes Mißtrauen gegen die vollausgebildete Persönlichkeit. Gar so viel war es, das ein Bülow gewähren konnte. Ein gründlicher und feinsinniger Kenner der alten und neuen Litteraturen fast aller Culturvölker.

ein Aristocrat in der so selten gewordenen Kunst des Lesens, im Gespräch wechselweise der tactvollste Zuhörer und der in allen Überraschungen erfindungsreichste Anreger, stets von sprudelnder Laune, im Gedankenaustausch ebenso schneidig als ritterlich — ein Lucullus des Geistes, der eine Welt mit einem Gastmahl von Ideen bewirthen kann: so war sein persönliches Dasein ein nie ausgehendes Sprühfeuer, dessen Funken allerorten kecke, hochzüngelnde Lebensflammen wachriefen. Widerspruch konnte er gar wohl vertragen, wenn der Andersdenkende es ehrlich meinte und für die Entgegnung die rechte Stunde zu wählen wußte. In kernhafte Menschen studirte er sich mit gleicher Lust hinein, wie in contrapunctische Verheißungen: es war ein Fest der Geister, als Bülow und Lenbach sich das erstemal mit Augen und Gedanken maaßen. Längst vor dem Aufkommen der neueren naturalistischen Ästhetik hatte Bülow es sich zum Gesetz gemacht, den Menschen „vor der Natur" zu studiren, die Kunst mit dem Maaßstab des Lebens nachzuprüfen. Welchen Genuß bot es, an seiner Seite einem Schauspiel Shakespeare's zu lauschen, die Florentiner Gallerieen zu durchwandern! Hier unvergleichlicher Dramaturg, dort humanistischer Philosoph, der in vorurtheilsloser Würdigung jedes Schönen und individuell Starken den Hörer über allen Streit der Schulen und Richtungen hinweg zu versöhnendem Lächeln bewegen konnte, entfachte er in Allen, die ihm lauschten, einen solchen Rausch des Genießens, daß auch ein geistig Armer fast etwas wie ein bescheidentliches Schöpferbewußtsein in sich aufzucken spürte.

Bülow nahm seinen Zuhörer mit der Begeisterung gefangen, die aus der Eingebung des Augenblicks quillt; er hielt ihn fest mit seinem Wissen und seinem Urtheil. Jenes hatte er, als ein wahres Genie des Lernens, von

Tag zu Tag planvoll vorschreitend einem durch eiserne Selbstzucht geschultem Gedächtnisse einverleibt; sein Urtheil war an Erfahrungen erstarkt, die er unbefangen und mit Nutzen verwerthen konnte, sofern sie nicht mit seinem eigenem Geschick verflochten waren. Beobachtungen des Wechselspieles der Existenzen und der geistigen Strömungen wuchsen ihm unter den Händen zu: er brauchte niemals Menschen zu suchen. So wenig er sich einen Günstling des Glückes nennen durfte: darin war es ihm hülfreich, daß sich ihm von Jugend auf weite Horizonte des Lebens erschlossen. Fürwahr kein enger Kreis war es, dem er seine Bildung dankte. Alle tragenden und bewegenden Ideen einer scheidenden, an stiller Arbeit der Dichter und Denker reichen Zeit und alle einer neuen in hartem drängendem Dasein vorwärts eilenden Epoche kamen Bülow zu Gute. Kein Feld des Ringens und Strebens der modernen, von Versuch zu Versuch hastenden, in Anläufen sich erschöpfenden Menschheit, auf dem er sich nicht herumtummelte, kein Reiz der Gegensätze, den er nicht auskostete. Wie viele namhafte Zeitgenossen hatte er, deren Pfad er nicht kreuzte, mit denen er sich nicht zu gemeinsamem Vorgehen verband oder mit denen in Wort und That sich zu messen es ihn nicht gelüstete. Er ging zu den Optimisten in die Schule und wandelte mit den Bußpredigern des Nirwana Arm in Arm. Er bewegte sich stets gleich zwanglos in der Werkstatt des Blousenmannes und in den Salons der Aristocratie; er war Ferdinand Lassalle's Freund und erschien an vielen Hoftafeln als gern gesehener Gast. Er hat im nüchternen Norden und im gemüthreichen Süden Deutschlands Heimstätten gehabt; er hat den Franzosen der Revanche, den Altrussen, Jungczechen und die übrigen interessanten Völkerschaften des deutschfeindlichen Europa achtsam studirt. Er hat der

alten Welt zu mißtrauen, die neue zu dulden, über Männer zu siegen, über Frauen zu philosophiren gelernt und liebte — „seine Welt".

Seine Welt und seine Heroen: seinen Beethoven, seinen Wagner, seinen Bismarck. Wollte man es versuchen, den Inhalt seines Lebens in ein Wort zusammenzufassen, so hieße es: Heldenverehrung! In ihr verschwisterten sich die Wurzeln seines Könnens und seines Muthes. Er hatte die Treue in sich, welche zäh und tapfer das Vollbringen an das Wollen kettet, welcher der rechte Mannestrotz entspringt. Unvergessen wird es ihm bleiben, daß er von erhöhter Stelle aus den Begründer der deutschen Einheit feierte, als die Feigen dem Antlitz des eisernen Kanzlers scheu und trübselig auswichen. Als Bismarck-Symphonie wird die „Eroica" fortleben, zum Gedächtniß des gewaltigsten Staatsmannes, des erlauchtesten Dirigenten. Beide erlebten ein Gemeinsames in tragischem Verhängniß. Noch in der Vollreife ihrer Kraft mußten sie den Werken fern bleiben, für die ihr Herz am feurigsten schlug. Wer von Bülow gelernt hat, sich über alles Persönliche hinwegzusetzen und nicht eifervoll dort mit Menschen in's Gericht zu gehen, wo das schwer lastende Fatum sich hernieder senkt, der mag es beklagen, muß sich aber damit aussöhnen, daß Bülow an der Durchführung des Bayreuther Werkes keinen Antheil haben konnte. Anstatt all' seine Gaben und Fähigkeiten wie in einem Brennpunkt des Wirkens sammeln zu können, zog er denn von Land zu Land, um heute hier, morgen dort eine Heidenschaar zum Idealglauben zu bekehren. Sein Leid bezwang er standhaft; aber daß seine künstlerische Kraft sich zersplitterte, das vermochte er nicht zu überwinden. Das trieb ihn einem vorzeitigem Ende zu. Der Gral beschied seinen vornehmsten Kämpen zu sich. Man ehrt den letzten Willen Wagner's

und Bülow's, wenn man den Bayreuther Gedanken hegt und lebendig erhält.

Mit Bülow's Tode war der heroische Abschnitt der Wagner-Bewegung zu Ende. Der große Eroberer kehrt nicht wieder — seine Feldherrnkunst hat er mit sich in's Grab genommen. Das Genie vererbt sich nicht, aber das Andenken verpflichtet. Die Erinnerung an den Helden, der um so siegreicher zum Guten und Großen aufstrebte, je tiefer ihn das Geschick darniederzubeugen schien, möge den ehrlich sich Mühenden darin festigen, in Tagen bei der Pflicht auszuharren, in welchen ein öder Materialismus über die besten deutschen Ideale hinwegzustürmen droht.

Druck der Nauck'schen Buchdruckerei, Berlin SO.

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

Biographische Blätter.

Jahrbuch für lebensgeschichtliche Kunst u. Forschung.

Unter Mitwirkung von

PProf. DDr. **M. Bernays, F. v. Bezold, A. Brandl, A. Fournier, L. Geiger, K. Glossy, E. Guglia, S. Günther, O. Lorenz, K. v. Lützow, J. Minor, F. Ratzel, Erich Schmidt, A. E. Schönbach** u. A.

herausgegeben von Dr. **Anton Bettelheim.**

Band I und II. — Jeder Band (500 Seiten Lexikon-Oktav) ist selbstständig und einzeln käuflich: Preis fein gebunden M. 10,—.

Kurzer Auszug aus dem Inhalt des

I. Bandes:

Ludwig Stein, Zur Methodenlehre der Biographik.
F. v. Bezold, Über die Anfänge der Selbstbiographie.
Alfr. Dove, Rankes Verhältnis zur Biographie.
Alb. Sorel, Taine.
Mich. Bernays, Rede auf Scheffel.
K. v. Lützow, Anselm Feuerbach.
Erich Marcks, Nach den Bismarcktagen.
Georg Ebers, Chediw Isma'il.
Herm. Helferich, Adolf Menzel.
Jos. Redlich, Rudolf v. Gneist.
Conr. Varrentrapp, Heinr. v. Sybel.
ders., Gneisenau.
Briefe **L. v. Rankes** an Varnhagen von Ense und Rahel.
Fünf Briefe **Ernst Moritz Arndts.**
Karl Hillebrand, Über das Lesen als Bildungsmittel.
Rich. M. Werner, Aus dem Leben armer Studenten.

II. Bandes:

Adolf Frey, Conr. Ferd. Meyer.
Theod. Ziegler, Heinr. Pestalozzi.
Ernst Elster, Gustav Freytag.
Jakob Minor, Friedr. Mitterwurzer.
ders., Adolf Sonnenthal.
Alois Brandl, Robert Burns.
K. Stockmeyer, Albrecht Ritschl.
H. v. Zwiedineck, Heinr. v. Treitschke.
A. E. Berger, Franciscus v. Assisi.
Sigm. Günther, Heinrich Barth.
Eduard Grisebach, Schopenhauer und seine Mutter.
B. Münz, Ignaz v. Döllinger.
A. v. Braunmühl, Nic. Coppernicus.
Ludwig Fränkel, Otto Roquette.
Rud. Krauß, Mörikes Peregrina.
O. Frhr. v. Völderndorff, Fürst Chlodwig zu Hohenlohe.
Gust. Freytag, Eine Abschiedsrede an Treitschke.
Briefe von u. an **Wilh. v. Humboldt.**
Briefe von **Moritz von Schwind.**
Briefe von **Ludwig Anzengruber.**

„Diese Jahrbücher beherrscht der Gedanke, dass Persönlichkeit, Individualität, Menschendasein und -Wirken in einzigem Masse erforschens-, wissens- und geniessenswert ist und bleiben wird, solange Gelehrte, Schriftsteller und Publikum selbst aus lebendigen Menschen bestehen."
Prof. **Alfr. Dove.**

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

Geisteshelden.

Eine Sammlung von Biographieen.

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Bände:

1. **Walther v. d. Vogelweide.** 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach.
2/3. **Hölderlin.** * **Reuter.** 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt.
4. **Anzengruber.** 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim.
5. **Columbus.** Von Prof. Dr. Sophus Ruge.
6. **Carlyle.** 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz.
7. **Jahn.** Von Dr. F. G. Schultheiß. **Preisgekrönt.**
8. **Shakspere.** Von Prof. Dr. Alois Brandl.
9. **Spinoza.** Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin.
10/11. **Moltke, I.** Von Oberstleutnant Dr. Max Jähns.
12. **Stein.** Von Dr. Fr. Neubauer. **Preisgekrönt.**
13/15. **Goethe.** Von Privatdozent Dr. Richard M. Meyer.

☞ **Mit dem 1. Preise gekrönt.**

16/17. 27. **Luther.** I. II, 1. Von Privatdoz. Dr. Arn. E. Berger.
18. **Cotta.** Von Minister Dr. Albert Schäffle.
19. **Darwin.** Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer †.
20. **Montesquieu.** Von Prof. Dr. Alb. Sorel.
21. **Dante.** Von Pfarrer Dr. Joh. Andreas Scartazzini.
22. **Kepler.** * **Galilei.** Von Prof. Dr. S. Günther.
23. **Görres.** Von Prof. Dr. J. N. Sepp.
24. **Stanley.** Von Paul Reichard.
25/26. **Schopenhauer.** Von Konsul Dr. Ed. Grisebach.
28/29. **Schiller.** Von Prof. Dr. Otto Harnack.
30/31. **Peter der Große.** Von Dr. K. Waliszewski.
32. **Tennyson.** Von Prof. Dr. Emil Koeppel.

☞ **Jeder Band ist selbständig und einzeln käuflich.**

Verlag von **Ernst Hofmann & Co.** in **Berlin** SW. 46, Hedemannstr. 2.

ie in Tausenden von Exemplaren verbreitete, von hervorragenden Gelehrten geschriebene Biographieen-Sammlung

„Geisteshelden"

bildet einen unentbehrlichen Bestandtheil aller Privat-, öffentlichen und Schul-Bibliotheken; sie gewährt einen gediegenen, anregenden und bildenden Lesestoff für Männer und Frauen, reife wie reifende Leser. Im Unterschied zu den nachträglich entstandenen Spezial-Sammlungen bieten die **„Geisteshelden"** Lebensbilder aus allen Gebieten der Kultur, Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Der Umfang der gediegen und geschmackvoll ausgestatteten Bände umfaßt je 200—300 Druckseiten. Der Text ist nicht durch gelehrte Anmerkungen beschwert; doch wird Weiterstrebenden im Anhang durch genaue Quellenangaben Material gewährt.

In Vorbereitung

befinden sich für die nächsten Jahre u. a. folgende Beiträge:

Uhland, von Professor Dr. Erich Schmidt.
Grillparzer, von Professor Dr. Alfred Freiherr von Berger.
Hans Sachs, von Privatdozent Dr. Max Herrmann.
Molière, von Professor Dr. Heinrich Morf.
Byron, von Professor Dr. Emil Koeppel.
Buddha, von Dr. Karl Eugen Neumann.
Luther, II. 2, von Privatdozent Dr. Arnold E. Berger.
Helmholtz, von Professor Dr. Hugo Kronecker.
Friedrich der Große, von Kgl. Archivar Dr. Georg Winter.
Napoleon I., von Professor Dr. Alois Schulte.
Moltke, II. Meisterjahre u. Lebensabend. Von Dr. Max Jähns, Oberstleutnant a. D.
Tizian, von Dr. Georg Gronau in Berlin.
Michelangelo, von Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer.
Bach * Händel, von Dr. Max Seiffert.
Mozart, von Professor Dr. Oskar Fleischer.
Richard Wagner, von Professor Dr. Max Koch.

Preis jedes Bandes: Geheftet M. 2,40; in geschmackvollem Leinenband (dunkelrot oder blau) M. 3,20; in feinem Halbfranzband M. 3,80.

Kaiser Wilhelm II.

Von

Friedrich Meister.

Mit zahlreichen Illustrationen.

408 Seiten.

Motto: „Zu Großem sind wir noch bestimmt, und herrlichen Tagen führe Ich Euch noch entgegen."

Brosch. M. 3,50; in Prachteinband M. 4,50.

Schopenhauers Gespräche und Selbstgespräche.

Hrsgeg. von **Eduard Grisebach.**

Geheftet M. 3,—; fein gebunden M. 4,—.

Deutsche Charaktere.

Geheftet M. 5,50; fein gebunden M. 7,—.

Von **Richard M. Meyer.**

Inhalt: Der germanische Nationalcharakter. — Über d. Begriff der Individualität. — Tannhäuser. — Der Kampf um den Einzelnen. — M. N. Lenz. Friedrich Wilhelm IV. — K. Immermann. — A. Graf v. Platen. — Annette v. Droste-Hülshoff. — Ferd. Freiligrath. — Victor Hehn. — Fr. Rohmer. — Paul de Lagarde. — Sechzig Selbstporträts. — Die Gerechtigkeit der Nachwelt.

Erinnerungen eines Künstlers.

Von **Rudolf Lehmann** (London).

Mit 16 Lichtdrucken:

Chopin, Pet. Cornelius, Eckermann, Friedrich III., Gladstone, Ferd. Gregorovius, A. v. Humboldt, Lamartine, Liszt, Kardinal Manning, Adolf Menzel, Pius IX., L. v. Ranke, Clara Schumann, Tennyson.

328 Seiten Großoktav. — **Splendide Ausstattung.**

Geheftet M. 7,—; in Damast gebunden M. 8,—.

Dramen von Max Nordau:

Das Recht, zu lieben. Schauspiel. 2. Aufl.

Die Kugel. Schauspiel. 2. Aufl.

Doktor Kohn. Trauerspiel. 2. Aufl.

Preis jedes Bandes:
Geheftet M. 2,—.
Gebunden M. 3,—.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

MAR 2 1951